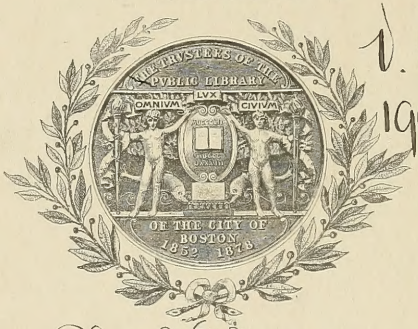
m6

No. 1013.214

v.1
1901



GIVEN BY
Phillips Hale

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/revuedhistoireet00welt

REVUE

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE

Musicales

—

Vol. I

REVUE

(La Revue musicale)

D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE

MUSICALES

Publication mensuelle

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique

*4043.214.1

1901

COMITÉ DE RÉDACTION :

Jules COMBARIEU, *Directeur*,

Pierre AUBRY (*Administrateur*), **Maurice EMMANUEL**,

Louis LALOY, **Romain ROLLAND**

—

VOL. I

PARIS

H. WELTER, ÉDITEUR

RUE BERNARD-PALISSY, 4

4043.714 v.1
Circ.

Philip Hale
May 1st 1907

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

TABLE DES MATIÈRES

DU PREMIER VOLUME

I

MUSIQUE GRECQUE

Gevaert (F.-A.) **et J.-C. Vollgraff.** — Les problèmes musicaux d'Aristote, fasc. II. Critique bibliogr., par L. Laloy, p. 252-253.

Laloy (L). — Le genre enharmonique des Grecs, p. 33-45 et 90-94.

II

MUSIQUE BYZANTINE

Thibaut (P. J.). — Assimilation des « Echoi » byzantins et des modes latins avec les anciens tropes grecs, p. 306-314.

Les Orgues à Byzance. — D'après la conférence du P. J. Thibaut, p. 174-175.

Thibaut (P. J.). — Les notations byzantines, av. 1 table synopt., p. 102-108.

III

MOYEN AGE

Wagner (P.). — Les offices rimés des SS. François et Antoine, par Fr. Julien de Spire (crit. bibliogr.), p. 248-271.

Bénédictins de Solesmes. — L'antiphonaire bilingue de Montpellier (compte rendu), p. 123-125.

Aubry (P.). — La légende dorée du Jongleur, p. 154-159 et 199-202.

Combarieu (J.). — Musique religieuse. Le rythme du plaint-chant, p. 218-222.

X*.** — Le rythme antiphonique : Antiphonaire de Hartker, p. 220-224.

Adam de Saint-Victor. — Proses publiées par P. Aubry et l'abbé Miset (texte et musique), compte rendu critique, par J. Combarieu, p. 253-256.

Noël et la musique. — Par Dom H. Gaisser (O. S. B.), p. 425-426.

Mgr l'Evêque de Saint-Dié. — Le rythme grégorien, p. 475-476.

Wagner (P.) — Thèses grégoriennes, p. 305-306.

X*.** — L'égalité des notes dans le plaint-chant, p. 296-298, 345-352, 379-384.

Laloy (L.). — « Reforme-Choral », par R. Molitor (crit. bibliogr.), p. 421-423.

Dupont (E.). — Les anciennes cloches de l'abbaye du Mont-Saint-Michel, p. 195-198.

IV

RENAISSANCE.

La Chanson française au XVIe siècle, (d'après la publicat. de H. Expert), par L. Laloy, p. 5-9 et 177-189.

Thomas (A.). — Le maître de chapelle de Charles VII, p. 17-20.

Brenet (M.). — Un poète musicien français du XVe siècle, Eloi d'Amerval, p. 46-53.

Laloy (L.). — La musique française à l'époque de la Renaissance, p. 53-64.

Brenet. — Notice relat. à J. de Ockeghem, p. 80.

Combarieu (J.). — Danses françaises et musique instrumentale du XVIe siècle, p. 81-89 et 138-143.

Brenet (M.). — Notice sur deux manuscrits de musique de luth de la bibliothèque de Vesoul, avec les notes, p. 439-449.

Chilesotti (O.). — Musiciens français : J.-B. Besard et les luthistes du XVIe siècle, p. 94-102 et 143-146.

Respighi (C.). — Nouv. études sur Palestrina et la correction du Graduel romain (critique bibliogr.), p. 173.

Réforme de la musique religieuse à Rome après le Concile de Trente (crit. bibliogr.), p. 172-173.

Molitor (R.). — La réforme de la musique relig. à Rome après le Concile de Trente, vol. I (critique), p. 172-173.

Combarieu (J.). — Basse danse, Branle, Pavane et Gaillarde du XVIe siècle (texte musical et commentaire), p. 246-249.

Brenet (M.). — Les concerts en France sous l'ancien régime, av. 1 grav. Compte rendu critique, par P. Glachant, p. 210-214, 256-261.

V

XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES.

Rolland (R.). — Notes sur l' « Orfeo » de Luigi Rossi et sur les musiciens italiens à Paris, sous Mazarin, p. 225-236 et 363-372.

Combarieu (J.). — Chant alsacien du XVIIe siècle (texte et commentaire historique), p. 65-71.

Combarieu (J.). — Compositeurs du XVIIe siècle : Séb. de Brossard (texte de l'*exercice du verre*), p. 20-25.

Rolland (R.). — La représent. d' « Orfeo » de Luigi Rossi à Paris, p. 10-17.

Torchi (L.). — « La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI-XVIII ». Critique bibliogr., par R. Rolland, p. 333-337.

Combarieu (J.). — J.-J. Rousseau et le mélodrame, p. 273-277.

Jourdan (C.). — A propos du chant national du 14 juillet, p. 278-282.

Rameau. — Edition de ses œuvres par J. Durand, p. 264-265.

VI

XIXe SIÈCLE.

Verdi. — Sa mort, p. 5.

Dubois (Th.). — « Adonis », poème symphonique. Analyse critique, par L. Laloy, p. 470-472.

Lacombe (Paul). — Par J. Combarieu, 466-468.

Colonne (E.) et la musique française. — Par G. Gohler, p. 465-466.

Beethoven. — « Fidelio », comme « mélodrame », avec les paroles de Castil-Blaze. Le vandalisme musical, par J. Chantavoine, p. 463-465.

H. Derenbourg. — La Romance d'autrefois, p. 453-454.

Chabrier (E.). — Quelques lettres inédites, publiées par R. Brussel, p. 454-463.

Combarieu (J.). — A propos de la centième de « Louise », de Charpentier, p. 26-31.

Leroux (X.). — « Astarté », opéra, première représentation, par J. Combarieu, p. 71-75.

Pierné. — « La Fille de Tabarin », comédie lyrique, par Rob. Brussel, p. 75-80.

Gounod. — « Mireille », reprise de l'opéra, par J. Combarieu, p. 109.

Hüe (G.). — « Le Roi de Paris », drame lyrique, par J. Combarieu, p. 159-161.

Gounod (Ch.). — « Ulysse », tragédie de Ponsard, par L. Laloy, p. 161-162.

Bruneau (A.). — « L'Ouragan », drame lyrique (libretto de Zola), par L. Laloy, p. 202-205.

Pfeiffer (M.-G.). — « Le Légataire universel », opéra-comique, p. 287.

Franck (C.). — « Hulda », par S., p. 372-374.

Saint-Saëns (C.). — « Les Barbares », tragédie lyrique, (paroles de Sardou), analyse, par J. Combarieu, p. 377-378.

Massenet. — « Grisélidis », conte lyrique (paroles de Silvestre et Morand). Analyse, par J. Combarieu, p. 405-408.

Fêtes de Bayreuth. — Rapports musicaux, p. 293, 329-331.

Schumann (Rob.). — La « Neue Zeitschrift für Muzik », par L. Laloy, p. 295.

Franck (Georges) chez lui, par S., p. 325-330.

Fêtes de Béziers. — P. 290-292.

Tiersot (J.). — Une danse populaire des Alpes françaises : le Bacchu-Ber, p. 385-390.

Laloy (L.). — Une nouvelle école de musique : le cours de Vinc. d'Indy, p. 393-398.

Saint-Saëns (C.) et l'opinion musicale à l'étranger, p. 355-363, 390-392.

Bruneau (A.). — Rapport au Min. de l'Instruction publique au nom de la Commission des grandes auditions musicale de l'Exposition universelle de 1900, analyse critique par « Un membre de la Commission », p. 110-119.

VII

THÉORIE MUSICALE. — BIBLIOGRAPHIE. — VARIA.

Mercadier (E.). — Etudes historiques sur la science musicale (I : XVIIe siècle) : les théories musicales de Descartes, p. 129-137, 189-195, 237-241.

Combarieu (J.). — Les principaux systèmes d'esthétique, p. 398-403.

École de la critique musicale. — Notules, par X, p. 324, 374-376.

Bonaventura (A.). — Progrès et nationalité dans la musique, p. 242-246, 314-323.

Gerold (Th.). — De la valeur des petites notes d'agrément et d'expression, p. 147-154.

Christian (A.). — Origines de l'Imprimerie en France. Conférences faites en 1900 (Note), p. 121-122.

Grosse (E.). — Les débuts de l'art. Traduit de l'allem. par E. Dirr. Analyse critique, par R. Rolland, p. 450-453.

Une nouvelle histoire de la musique. — (Wooldrige. The Oxford history of music. I. The Polyphonic period. 1 : Method of musical ant.) Analyse critique, par J. Combarieu, p. 436-439.

Publication des Mémoires lus au Congrès musical de Paris, p. 353-355.

Riemann (H.). — Histoire de la musique depuis Beethoven. Analyse critique, par J. Combarieu, p. 338-340.

Villanis (L.-A.). — L'arte del Clavicembalo. Critique bibliogr., par L. Laloy, p. 337-338.

Bücher (K.). — Travail et rythme. Analyse critique, p. A. Meillet, p. 294.

La Maison Pleyel, par S., p. 282-287.

Gandolfi (R.) Biblioteca del R. Istituto musicale di Firenze. Notice bibliogr., par R. Rolland, p. 262-264.

Concours des compositeurs de musique symphonique et populaire en 1885, p. 205-208.

Bazaillas (A.) — La crise de la croyance dans la philosophie contempor, (critique), 171-172.

Pougin (A.). — J.-J. Rousseau musicien (critique bibliogr.), p. 169-171.

Congrès international de musique 1901. — Procès-verbaux, p. 164-169.

Wotquenne (A.). — Libretti d'Opéras et d'Oratorios italiens du XVIIe siècle. Analyse, par R. Rolland, p. 122-123.

Rietsch (H.). La musique dans la 2e moitié du XIXe siècle. Critique, par J. Combarieu, p. 119-121.

Sacchetti (L.). — Pet. chrestomathie musicale historique (jusqu'au XVIIe siècle incl.). Compte rendu, par A. Meillet, p. 31-32.

Musique contemporaine. — Critiques-Rapports, etc., p. 25-26, 126-128, 163-164, 208-210, 249-251, 288-289, 332-333, 352-353, 378-379, 408-420, 424, 469-470, 472-473.

Bibliographie. — P. 125, 217-218, 266, 726,271-272, 340-334, 376.

VIII

TEXTES MUSICAUX PUBLIÉS.

Moyen âge. — Proses du manuscrit 381 de Saint-Gall : neumes, neumes traduits en notation moderne, p. 348-351, 380, 381-383.

Renaissance. — Basse Danse, Tourdion, Branles, transcrits et réduits pour piano, par J. Combarieu, p. 83-89. — Gaillardes, Branles (id.), p. 139-143. — Basse Danse, Branle, Pavane et Gaillarde (id.), p. 246-249. — Passe-Mézo, Gaillardes, Canzone, transcrits par Michel Brenet, p. 446-450. — Branle de Paris, les cloches de Paris (musique de luth), transcrits par le Dr Oscar Chilesotti, p. 100-102.

« **La Nuit** », de Roland de Lassus, transcrite par Henry Expert, p. 182-186.

XVIIe siècle. — S. de Brossard : l'exercice du verre et « Sur le passage des Allemands en Alsace (1694) », transcrits par J. Combarieu, p. 21-25 et 66-71.

1re Année. N° 1 Janvier 1901.

REVUE D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

Publication mensuelle principalement consacrée

à la Musique française ancienne et moderne.

COMITÉ DE RÉDACTION :

Jules COMBARIEU, *Directeur,*
Pierre AUBRY *(Administrateur),* Maurice EMMANUEL,
Louis LALOY, Romain ROLLAND.

ADHÉRENTS ET COLLABORATEURS :

MM. Eug. GUILLAUME, E. LAVISSE, A. MÉZIÈRES, Gaston PARIS, SULLY-PRUDHOMME, de l'Académie française; L. BOURGEOIS, R. POINCARÉ, anciens ministres de l'Instruction publique; H. ROUJON, Directeur des Beaux-Arts; LIARD, membre de l'Institut, RABIER, BAYET, Directeurs de l'Enseignement; Alfred CROISET, Th. DUBOIS, J. GIRARD, E. GEBHART, L. HAVET, HOMOLLE, LARROUMET, LENEPVEU, MASSENET, Em. MICHEL, G. MONOD, Eug. MUNTZ, PALADILHE, PERROT, REYER, Th. RIBOT, SAGLIO, TARDE, membres de l'Institut; prince Roland BONAPARTE; CHUQUET, Maurice CROISET, IZOULET, professeurs au collège de France; le Rme P. Abbé de Solesmes, Dom CAGIN, Dom DELPECH, Dom MOCQUEREAU, Bénédictins de la Congrégation de France; BOURGAULT-DUCOUDRAY, G. FAURÉ, S. ROUSSEAU, WIDOR, professeurs au Conservatoire; prince de POLIGNAC; Vincent D'INDY, directeur de la *Schola;* P. de BRÉVILLE, GUILMANT, professeurs à la *Schola;* DEJOB, ESPINAS, LEMONNIER, SÉAILLES, THOMAS, professeurs à la Sorbonne; F. de MÉNIL, professeur à l'école Niedermeyer; MEILLET, Directeur-adjoint à l'école des Hautes-Études; MERCADIÉ, Directeur des études à l'école Polytechnique; PROU, professeur à l'école des Chartes; P. FONCIN, P. LACOMBE, E. MANUEL, Inspecteurs généraux; BASH, BOUTROUX, DURKHEIM, professeurs des Universités; BELOT, membre du Conseil Supérieur de l'Instruction publique; Abbé FAURE-MURET, GOUSSEAU, HANSEN, maîtres de chapelle; Pasteur MAURY; CAHEN, HUYOT, Victor & Paul GLACHANT, JOURDAN, BOUDIN, professeurs;

Guido ADLER, Colonel BAUDOT, C. BELLAIGUE, Michel BRENET, O. CHILESOTTI, A. CAMIOLO, L. DAURIAC, H. EXPERT, Max FRIEDLÄNDER, R. GANDOLFI, Th. GÉROLD, Ed. KANN, Ilmari KROHN, LASCOUX, MALHERBE, Mlle Hortense PARENT; MM. PRODHOMME, Ch. E. RUELLE, Liborio SACCHETTI, SANDBERGER, A. SOUBIES, TIERSOT; le P. THIBAUT, A. WOTQUENNE, &c., &c.

PARIS
H. WELTER, ÉDITEUR
4, Rue Bernard-Palissy, 4.

SOMMAIRE :

Notre Programme. — *Verdi.* — *La Chanson au XVIe siècle,* par M. Louis LALOY, professeur agrégé de l'Université. — *La représentation d' « Orfeo » à Paris, et l'opposition politico-religieuse à l'Opéra* par M. Romain ROLLAND, professeur d'Histoire de l'Art à l'École normale supérieure. — *Le Maître de Chapelle de Charles VII,* par M. A. THOMAS, professeur de philologie romane à l'Université de Paris. — Compositeurs du XVIIe siècle : *Sébastien de Brossard,* par M. Jules COMBARIEU.

Musique contemporaine. — *Aux Concerts du Conservatoire.* — *A propos de la Centième de LOUISE.* — Bibliographie : *La Chrestomathie musicale* de M. Liborio Sacchetti, professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, Compte-rendu par M. A. MEILLET, Directeur-adjoint des études à l'École des Hautes-Études. — Théâtres & Concerts.

Adresser tout ce qui concerne la rédaction de la REVUE à M. Combarieu, 22, rue de Tocqueville, Paris (XVII).

Les annonces et les abonnements sont reçus chez **M. Welter, éditeur, rue Bernard-Palissy, 4, Paris (VI).**

MM. les Éditeurs sont priés d'envoyer directement, et non par commissionnaire, les ouvrages dont ils désirent un compte-rendu.

Abonnements à la REVUE D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

Paris	**20 fr.**
Départements	**22 fr.**
Étranger	**25 fr.**

Annonces : 30 fr. la page. 12 pages consécutives : 300 fr.

Le premier N° de la Revue étant distribué le 15 février, le N° 2 paraîtra le 10 mars, le N° 3 le 5 avril, le N° 4 le 30 avril. Il sera publié ensuite un N° le 30 de chaque mois, sauf pendant les mois d'août & de septembre où il n'y aura qu'un N° lequel sera distribué le 30 septembre.

REVUE
D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 1 **Janvier.** **1901**

NOTRE PROGRAMME

Les noms des savants & des artistes inscrits sur la première page de cette Revue sont si connus du public & ont tant d'autorité qu'ils nous dispensent d'un long manifeste. A eux seuls, ils sont le meilleur des programmes. Ils disent suffisamment l'étendue de notre tâche & le caractère élevé du but poursuivi.

Ces noms signifient qu'on étudiera ici les aspects multiples de l'histoire musicale en s'efforçant de les rattacher aux études traditionnelles & aux méthodes d'impartial examen qui sont en honneur dans nos Universités.

La musique nous apparaît d'abord comme une langue dont il faut, avant d'en parler, posséder la grammaire : aussi avons-nous été heureux de compter parmi nos adhérents de la première heure les compositeurs illustres de la section musicale de l'Institut, les professeurs du Conservatoire de Paris, les savants Bénédictins de Solesmes & les maîtres éprouvés de nos grandes Écoles musicales ;

La musique a les mêmes titres que les autres arts à l'attention des esprits cultivés : historiquement, elle est la sœur aînée de la poésie, & il serait étrange qu'elle ne fût pas traitée au moins avec les mêmes honneurs que les arts du dessin ou ceux du rythme oratoire : c'est ce qu'attestent, à notre tête, MM. Roujon, Guillaume, Perrot, Homolle, Sully-Prudhomme, Larroumet, Müntz, Michel, Lemonnier ;

La musique, comme le pensait Leibnitz & comme l'a montré Helmholtz, est dans une certaine dépendance des mathématiques : aussi ne s'étonnera-t-on pas de trouver ici le nom de M. Mercadié, directeur des études à l'École Polytechnique, celui de M. Boutroux, doyen de la Faculté des Sciences à l'Université de Besançon...

La musique a occupé une si grande place dans la vie antique & dans la vie moderne qu'il n'est pas possible, sans elle, d'avoir une idée exacte de la civilisation : c'est ce que veulent bien déclarer avec nous des historiens comme MM. Lavisse, G. Monod, Chuquet, P. Lacombe ;

La musique touche à la philologie grecque non seulement par un certain nombre de traités théoriques & d'hymnes plus ou moins mutilés, mais par les lois fondamentales de la composition qu'elle a imposées aux poètes ; elle touche à la philologie latine par le plain-chant, & à la philologie romane par l'œuvre des trouvères : aussi avons-nous voulu associer à notre entreprise — autrement que par une adhésion de principe, on le verra, — plusieurs grandes & nobles familles de philologues : MM. Alfred & Maurice Croiset, M. Jules Girard, M. Ruelle, — M. Louis Havet, — M. Gaston Paris, M. A. Thomas, M. Prou, — M. Meillet ;

Par son étroite parenté avec le langage, par ses origines religieuses, par son aptitude à exprimer & à créer la sympathie, par sa subordination aux mœurs, par la loi qu'elle s'est faite, en disposant les parties d'une composition, de prendre pour modèles les types de la voix humaine (déterminés par l'âge & le sexe), la musique peut être considérée comme un fait social : aussi, avec le concours de M. Th. Ribot, de M. Séailles & de M. Dauriac, avons-nous voulu avoir celui de philosophes particulièrement adonnés aux études sociologiques : MM. Tarde, Espinas, Izoulet, Durkheim, Mabilleau ;

Pour toutes ces raisons, nous estimons que la musique a droit à occuper une place dans les programmes *officiels* de nos Universités. Une évolution se prépare-t-elle en ce sens ? Nous l'espérons, puisque nous avons trouvé une sympathie chaleureuse & empressée auprès de deux anciens ministres de l'Instruction publique, MM. Bourgeois & Poincaré ; auprès des trois Directeurs de notre Enseignement national : MM. Liard, Rabier & Bayet ; auprès de deux Inspecteurs généraux : MM. P. Foncin & E. Manuel ; un membre du Conseil supérieur de l'Instruction publique : M. Belot, & l'élite des professeurs.

Oui, de tels patronages disent ce que nous sommes, notre méthode & les directions nombreuses que prendra notre pensée. — Et je suis loin d'avoir nommé tous ceux qui apporteront à cette œuvre le concours de leur talent ou la haute autorité de leur nom !

Partir de ce principe que la musique vient du cœur même de l'humanité, & que, par conséquent, elle exprime divers états de l'humanité ; en toute question d'histoire musicale, recourir d'abord aux « sources » ; examiner de près les documents originaux, les comparer, les faire parler le plus possible ; s'effacer soi-même derrière les monuments qu'on veut faire connaître, &, au lieu de prétendre les embellir encore par la rhétorique, s'appliquer surtout à les décrire & à grouper autour d'eux les faits qui les éclairent ; observer patiemment avant de juger, en s'assurant qu'on voit les choses comme elles sont, & non comme nous avons plaisir ou intérêt à les voir ; considérer comme une source de délicates jouissances intellectuelles l'analyse des compositions anciennes, mais ne pas faire du plaisir esthétique le seul but de cette analyse, & tout étudier, — le beau & le moins beau, sans parti pris d'exclusion, — suivant l'exemple de l'historien qui, ne créant pas lui-même l'objet de ses travaux, est obligé de porter son attention tantôt sur des héros, tantôt sur des monstres ou des hommes vulgaires ; apporter dans l'étude du passé musical cette curiosité passionnée, cet amour des détails, ce souci d'exactitude & d'*authenticité* qui caractérisent le véritable amateur d'art, (par suite, ramener au respect des chefs-d'œuvre consacrés certains directeurs de théâtres & certains éditeurs qui, dans un bas esprit d'exploitation commerciale, dénaturent, falsifient, trahissent chaque jour la pensée des grands maîtres) ; enfin, en ce qui concerne l'art contemporain, favoriser tout ce qui tendrait à renouveler non seulement notre esthétique, mais le système musical, déjà suranné, dont nous nous servons ; être franchement ami de tout ce qui est nouveau, hardi, sincère, humain, français : telles nous semblent être les règles de la critique musicale.

Nous avons encore un but moins général. Nous nous proposons de montrer qu'aux XVIe, XVIIe & XVIIIe siècles, il y a eu en France de grandes écoles de musique, & que la France a conquis l'Europe par ses artistes avant de la conquérir par ses écrivains. Au moment où on a l'oreille presque constamment tendue vers les pays voisins, cette tâche nous paraît utile & belle entre toutes. MM. Expert & Guilmant l'ont déjà commencée par des publications de haute valeur. Nous nous efforcerons de compléter ce qu'ils ont déjà fait. Comme les pièces, inédites ou rares, de la vieille musique française sont disséminées dans

les bibliothèques de l'Europe, nous avions besoin du concours des étrangers. MM. les professeurs Guido Adler (Université de Vienne), Max Friedländer (Université de Berlin), Sandberger (Université de Münich), L. Sacchetti (Conservatoire de Saint-Pétersbourg), O. Chilesotti (Bassano), Gandolfi (Florence), un français très érudit, le P. Thibaut (des Augustins de l'Assomption, Constantinople), M. le Dr Ilmari Krohn (Finlande), — lesquels nous pardonneront notre chauvinisme musical, — nous ont déjà promis leur précieuse collaboration. Leur exemple sera certainement suivi. Toute communication précise, ayant pour objet la vieille musique française, sera reçue ici avec grande sympathie.

Un tel programme nous donne un avantage, non d'ailleurs exempt de regrets : cette Revue n'aura pas beaucoup de concurrentes.

Que le lecteur non spécialiste ne s'effraye pas de l'appareil scientifique dont nous nous entourons ! Qu'il voie dans la liste de nos collaborateurs une garantie de bonne méthode, une promesse de science consciencieuse, & non une menace d'érudition à outrance !

Nous ne nous adressons pas seulement à ceux qui savent déjà beaucoup, mais à ceux qui veulent savoir ;

Nous nous adressons à ceux qui ont souci d'étendre leur connaissance de l'histoire générale. Plus particulièrement, nous nous adressons à tous ceux qui, s'occupant de musique à un titre quelconque, sont curieux d'apprendre comment l'art musical s'est formé & s'intéressent à ses admirables richesses.

Voilà dans quel esprit nous nous mettons au travail. « Périssable est toute chose née », a dit un poète de la Renaissance. Puissions-nous le faire mentir, — grâce à votre concours, éminents collaborateurs & adhérents, lectrices & lecteurs amis de l'art français !

La Rédaction.

Verdi.

La mort de Verdi nous inspire à peu près les mêmes sentiments que celle d'un chef d'État dans un pays voisin & ami. Les grands artistes sont des souverains. Ils règnent sur les cœurs ; & chacun d'eux incarne l'âme collective d'un peuple. Ils assistent parfois à des révolutions inévitables qui limitent leur puissance & leur imposent certains compromis ; il peut même leur arriver, après avoir conduit leur siècle, d'en être réduits à le suivre avec une déférence mêlée de résignation. Mais, quand ils ont été « représentatifs » comme Verdi ; quand leur vie a été pleine d'œuvres & de triomphes ; quand ils ont donné aux sentiments & au verbe de leur pays une force d'expression & d'expansion qui justifie la fierté d'un groupe d'hommes & a contribué au bonheur de tous les autres, ils ont une sorte de majesté que la mort rend doublement vénérable. Quelle place occupera, dans l'histoire de l'art, l'auteur d'*Ernani,* d'*Il trovatore,* d'*Otello,* d'*Aïda,* de *Falstaff,* du *Requiem,* de tant d'œuvres brillantes qui ont la marque si nette de l'esprit latin ? Ce compositeur de grande imagination, qui posséda, comme Meyerbeer, les dons supérieurs du génie mélodique & dramatique, avait-il un idéal de beauté dont nous nous éloignons de plus en plus ? Fut-il à la hauteur de V. Hugo & de Shakespeare quand il voulut s'inspirer de leurs poèmes ? Faut-il distinguer soigneusement celles de ses pages qui méritent de rester immortelles (le quatuor de *Rigoletto,* la scène sublime de *Don Carlos :* « Elle ne m'aime pas ! ») & tout ce qui fut improvisation un peu hâtive & superficielle ? Nous aborderons plus tard, en toute conscience, l'examen de ces questions. La musique de Verdi était coiffée d'un casque ; & ce casque fut, quelquefois, celui d'Achille. Aujourd'hui, un panégyrique ne répondrait ni au caractère de cette Revue, ni à l'attente de ses lecteurs ; & des analyses de détails — ou des anecdotes — nous sembleraient déplacées. Nous ne voulons pas faire œuvre de critique là où nous paraît surtout convenir un acte de respect pour la mémoire d'un très noble ouvrier de l'intelligence musicale & un hommage de sympathie pour ceux que sa mort met en deuil.

La Direction.

Louis Laloy : **La Chanson française au XVIe siècle d'après les publications de M. Henry Expert.**

La musique ne fut jamais plus en honneur dans notre pays qu'à l'époque de la Renaissance. Les poètes eux-mêmes sont musiciens : le fait est assez rare dans l'histoire littéraire de la France pour qu'il vaille la peine de le noter. Jean le Maire fait une place à Josquin & Loyset Compere dans son Temple de Vénus ; Cretin écrit une *Déploration* sur la mort d'Ockeghem (survenue

vers 1512 ?) ; Jodelle & Dorat chantent, l'un en français (1), l'autre en latin (2), les louanges de Roland de Lassus ; Ronsard, en 1572, écrit la Préface d'un recueil de Chansons (3) ; nous savons d'ailleurs qu'il aimait la musique « & principalement à chanter & ouïr chanter ses vers, appelant la musique sœur puisnée de la poësie (4) » ; il écrit lui-même ces lignes remarquables (5) : « Tu feras tes vers masculins & féminins tant qu'il te sera possible pour être plus propres à la Musique & accord des instruments, en faveur desquels il semble que la Poësie soit née ; car la Poësie sans les instruments, ou sans la grâce d'une seule ou plusieurs voix, n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans être animés de la mélodie d'une plaisante voix. » La poésie & la musique, ces deux sœurs trop souvent ennemies aujourd'hui, ont eu un siècle d'union & de bonne entente, & c'est un poète, Baïf, qui fonde, en 1570, notre première Académie musicale (6). Il n'est pas jusqu'à l'austère Calvin qui ne reconnaisse au chant « grande force & vigueur d'émouvoir & enflamber le cœur des hommes (7) ».

La société du temps est en effet fort sensible à la musique ; François Ier, Henri II, Charles IX, sont musiciens ; ce sont eux & les grands seigneurs de leur cour, qui protègent les compositeurs : Costeley dédie son recueil de chansons au comte de Retz ; Roland de Lassus offre ses Mélanges au Grand Prieur de France, & le cardinal du Bellay reçoit, en 1558, l'hommage d'un petit traité de composition écrit par « Michel de Menehou, maître des enfants de chœur de son église de Saint-Maur-des-fossez (8) ». Aussi bien est-ce pour cette société que ces auteurs travaillent : « Nous avons ajouté au chant des psaumes en ce petit volume trois parties non pas pour induire à les chanter en l'église, mais pour s'esjouir en Dieu particulièrement en maisons, » dit Goudimel (9) ; & Menehou ne songe pas à des chanteurs de profession, lorsqu'il écrit (10) : « Considérant que beaucoup de jeunes gens laissent à chanter souventes fois quelque bonne Musique à faute d'entendre & sçavoir quelque petite difficulté que les Musiciens... appellent vulgairement Canon, cela m'a induit à rédiger par escript, le plus briefvement que j'ay peu faire, les différences qu'il y a ; » il a déjà parlé, dans son Prologue, de ces « jeunes gens », pleins de « bon vouloir » pour apprendre la musique, « qui est l'une des sciences liberalles » ; ce sont de jeunes gentilshommes qui exécutent, pour

(1) *En faveur d'Orlande, excellent musicien* (Éd. Marty. Laveaux, II, p. 186).
(2) *Mélanges* de R. de Lassus, 1576.
(3) Conservé à la Bibliothèque d'Upsal ; la Préface a été publiée dans l'édition de Blanchemain, VII, p. 337.
(4) *Vie de Ronsard* par Binet.
(5) *Abrégé de l'Art poétique.*
(6) Textes dans R. Rolland, *Histoire de l'Opéra,* p. 235 & sqq.
(7) Cité par M. Expert, *Préface des Psaumes de Goudimel.*
(8) Publié par M. Expert en 1900.
(9) *Préface du Psautier de 1565.*
(10) Ch. XXVIII.

leur plaisir, la musique vocale du temps, à peu près comme nos amateurs jouent des trios ou des quatuors instrumentaux : la chanson à plusieurs parties a été la musique de chambre du XVIe siècle.

Si grande fut l'abondance des compositeurs, que Rabelais s'en est égayé dans le Nouveau Prologue du liv. IV : « J'ai... mémoire,... avoir un jour de Tubilustre, es féries de ce bon Vulcan, en may, ouy jadis en ung beau parterre Josquin de Prés, Ockeghem, Obrecht, Agricola, Brumel, Camelin (?), Vigoris (?), de la Fage, Bruyer (Brubyer ?), Prioris, Seguin (?), de la Rue, Midy (?), Moulu, Mouton, Gascongne, Loyset Compère, Penet, Fevin, Rouzée, Richafort, Rousseau, Consilion, Constantio Festi, Jacquet Berchem, chantants mélodieusement :

Grand Thibault se voulant coucher...

« Neuf olympiades & ung an intercalaire après,... je ouy Adrian Willaërt, Gombert, Jannequin, Arcadelt, Claudin, Certon, Manchicourt, Auxerre (?), Villiers, Sandrin, Sohier, Hesdin, Morales, Passereau, Maille, Maillart, Jacotin, Heurteur, Verdelot, Carpentras, l'Héritier, Cadéac, Doublet (Dulot ?), Vermont, Bouteiller, Lupi, Pagnier, Millot, du Molin, Alaire, Marault (de Marle ?), Morpain, le Gendre & autres joyeux musiciens en ung jardin secret, soubz belle feuillade, autour d'un rempart de flacons, jambons, pastés & diverses cailles coyphées, mignonnement chantants :

S'il est ainsi que coingnée sans manche... »

Cette longue liste des maîtres de la chanson française est cependant loin d'être complète : Rabelais écrit en 1552, il ne connaît encore ni Goudimel, ni Roland de Lassus, alors au début de leurs carrières, ni les musiciens de la fin du siècle : de Castro, du Caurroy, Cornet, Costeley, de la Hèle, Lejeune, Mauduit. Parmi ses contemporains eux-mêmes, il ne cite, à ce qu'il semble, que ceux dont les noms (1) lui reviennent à la mémoire, en commençant par les plus connus ; il lui eût été facile de prolonger son énumération : on peut citer parmi ceux qu'il oublie : Josquin Baston, Bourgeois, Bourguignon, Boyvin, Canis, Clereau, le Cocq, Coste, Courtoys, Crecquillon, Dutertre, Fresneau, Gardano, Gentien, Gervaise, Godard, Guilliaud, Guyon, Jean de Hollande, de Layolle, l'Huyllier, Meigret, Mittantier, Mornable, Phinot, Pieton, Pipelare, Prevost, de Rocqourt, Susato, Vassal, Villiers, Voisin, Ysore (2).

Notre XVIe siècle n'a pas été seulement le siècle de la poésie, de l'architecture & des arts du dessin ; il a été aussi, & peut-être *surtout*, le siècle de la musique. Or, jusqu'à ces dernières années, l'œuvre immense des maîtres français de la Renaissance était généralement inconnue ; aucun effort sérieux

(1) Certains de ces noms sont par malheur très altérés.
(2) D'après Eitner, *Bibliographie der Musiksammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts.*

n'avait été fait pour la tirer de l'oubli où elle dormait depuis le XVIIe siecle ; c'est à peine si quelques compositions, sauvées par miracle, comme le Chant des Oiseaux de Jannequin, avaient été publiées & exécutées ; le reste gisait dans nos bibliothèques, &, comme ces œuvres anciennes ne deviennent accessibles au musicien moderne qu'après avoir été mises en partition, nous ignorions les chefs-d'œuvre de nos vieux maîtres ; tout un chapitre de l'histoire de l'âme française & de l'art français restait en blanc ; tout ce qui charmait l'esprit subtil & la sensibilité raffinée des courtisans des Valois était pour nous lettre morte. Les historiens de la Renaissance française devaient laisser de côté l'art musical, parce que les historiens de la musique l'ignoraient. Ambros lui-même, si bien informé sur le XVIe siècle allemand ou italien, est très bref, incomplet & même injuste pour nos compositeurs ; il les appelle dédaigneusement « la menue monnaie de Josquin de Prés » ; il leur reproche leur immoralité (1), & affirme que « qui en connaît un, les connaît tous ». Pour sa part, il en ignore au moins un, & non des moindres : c'est Costeley, dont on ne trouve le nom ni dans l'ouvrage d'Ambros, ni dans le dictionnaire de Riemann ; il est vrai qu'il valait mieux le passer sous silence que de prendre, comme Fétis, pour un « traité théorique » son recueil intitulé *Musique*.

Nous sortons enfin de cette pénible ignorance, grâce aux admirables publications de M. Henry Expert, qui ont commencé en 1894 & comprennent :

1° Les 30 premières chansons des Meslanges de R. de Lassus (1576) ;

2° Les 150 psaumes de Goudimel (1580) ;

3° Les 28 premières chansons de la « Musique » de Costeley (1570) ;

4° 31 chansons d'auteurs divers éditées par Attaignant en 1529 ;

5° 5 chansons de Jannequin (1529?) ;

6° 4 messes de Brumel, de la Rue, Mouton, Févim, tirées du Liber XV Missarum (1516) ;

7° les chansons de Baïf mises en musique par Mauduit (1586) ;

8° le Dodécacorde & le Printemps de Claude le Jeune (1598 & 1603).

Les éditions de M. Expert sont des éditions critiques : les parties sont transcrites dans leurs clefs originales, au-dessus d'une réduction au clavier ; aucune indication de mouvement ou de nuance ; les altérations introduites par l'éditeur (2) sont mises entre parenthèses ; de très courtes notices nous donnent, sur les plus inconnus de ces musiciens, les renseignements indispensables : M. Expert juge avec raison qu'en présence d'une pareille quantité de textes inédits il faut publier avant que de commenter. Le travail accompli est considérable & d'un intérêt capital pour l'historien comme pour le musi-

(1) Il est impossible de défendre les chansonniers français sur ce point : ils sont de leur temps. Et il faut se rappeler qu'à la même époque la vertueuse Allemagne chantait : « Die Weiber mit den Floehen, die han' ein steten Krieg. » (Ambros, III, 408).

(2) Les auteurs du XVIe siècle omettent volontiers les signes d'altération : ils comptent sur l'intelligence des chanteurs.

cien ; il est peu de chose auprès de ce qui reste à faire : M. Expert nous fait espérer les œuvres d'Agricola, Arcadelt, Brumel, Busnoys, Carpentras, Caulery, du Caurroy, Certon, Clemens, Colin, Crecquillon, Josquin de Prés, Dufay, Gombert, Le Heurteur, Jaquet, Maillart, Manchicourt, Moulu, de Monte, Obrecht, Ockeghem, Pipelare, Richafort, Willaërt. Lorsque tous ces textes auront été publiés à leur tour, le *Corpus* de nos Musiciens de la Renaissance ne sera pas encore constitué, loin de là : on n'a, pour s'en convaincre, qu'à se reporter aux listes citées plus haut ; mais du moins les assises de ce travail monumental seront posées ; on pourra entreprendre l'histoire de la musique française au XVIe siècle. On sera aidé dans ce travail par d'autres publications de M. Expert, qui sont :

1° Une Anthologie chorale contenant, en clefs usuelles, une partie des pièces du grand recueil & un assez grand nombre d'autres ;

2° Une Bibliographie thématique dont deux fascicules ont paru ;

3° Le 1er fascicule d'une Collection de Théoriciens de la Musique.

L'Anthologie chorale a surtout pour objet de rendre cette musique exécutable ; elle correspond exactement à l'Anthologie des Maîtres religieux Primitifs publiée par M. Bordes. Il faut dire que les Sociétés chorales n'ont guère répondu jusqu'à présent à l'appel qui leur était fait ; seraient-elles insensibles au charme de tant d'œuvres pieuses ou badines, gaies ou tristes, tendres ou moqueuses, toujours élégantes, claires & parfaitement vocales ?

La Bibliographie thématique sera « l'inventaire de l'art franco-flamand des XVe & XVIe siècles » ; elle permettra aux historiens de s'orienter dans ce vaste sujet avant que les sources soient entièrement publiées ; & elle leur donnera des indications introuvables jusqu'à ce jour : la Bibliographie d'Eitner ne signale que les textes des chansons & non leurs thèmes ; or il est clair que l'état civil d'une œuvre vocale n'est pas constitué par ses paroles seules, mais aussi & surtout par sa mélodie. La Bibliographie thématique permettra de distinguer bien des chansons que l'on confond aujourd'hui, d'en identifier d'autres, & de faire sortir de l'anonymat plus d'une œuvre intéressante (1).

LOUIS LALOY.

(A suivre.)

(1) L'anonymat est un des traits de mœurs musicales les plus curieux du XVIe siècle ; il faut remarquer d'ailleurs que s'il est fréquent, au début du siècle, pour les compositeurs, il est, jusqu'à la fin, presque la règle pour les auteurs des paroles.

Romain Rolland : **La représentation d' « Orfeo » à Paris et l'opposition religieuse et politique à l'Opéra.**

Le premier grand opéra joué à Paris est l'*Orfeo* de Luigi Rossi. Ce droit de priorité lui a été quelquefois contesté, à tort je crois, car la *Finta pazza,* qui le précède de deux ans, n'est qu'une comédie mêlée de musique.

La partition d'*Orfeo,* si longtemps considérée comme perdue, est, dans ces dernières années, revenue à la lumière après une disparition de deux siècles & demi. Sur le succès & l'influence de ce poème, l'histoire générale du ministère de Mazarin offre beaucoup de renseignements qui n'ont pas été utilisés par l'histoire de la musique. En outre, il ne me semble pas qu'on ait tiré tout le parti possible des documents déjà publiés, mais rarement d'une façon complète ni surtout très historique.

* * *

Les principaux acteurs d'*Orfeo* nous sont connus par une lettre d'Atto Melani. Atto lui-même jouait Orfeo ; la Checha, l'ancienne protagoniste de la *Finta pazza,* chantait Eurydice ; puis venaient Marc Antonio Pasqualini, le célèbre sopraniste romain, dans Aristeo ; une protégée du prince Mattias, munie d'une lettre de recommandation pour Mazarin, « la signora Rossina », (Martini), jouait Vénus ; & « le castrat des seigneurs Bentivogli », la nourrice d'Eurydice (1). Nous ignorons le nom des autres. Il est probable qu'un des frères Melani y figura.

La première représentation eut lieu au Palais-Royal, « sur la fin des jours gras », le samedi 2 mars 1647 (2). On redonna la pièce le dimanche gras 3 mars, le mardi gras 5 mars ; puis les spectacles furent interrompus par les austérités du carême & ne reprirent qu'après Pâques, où la reine fit jouer *Orfeo* encore plusieurs fois : le 29 avril, en l'honneur de l'ambassadrice de Danemark, le 6 mai & le 8 mai, pour la duchesse de Longueville, « qui depuis peu était revenue de Munster ». Condé devait assister à la première, avant son départ pour l'armée de Catalogne, qui eut lieu à la fin de mars. Le prince de Galles, le futur Charles II, était un des hôtes de la cour.

Madame de Motteville donne sur la première représentation quelques détails intéressants qu'on n'a pas assez mis en lumière : — « Cette comédie, dit-elle, ne put être prête que les derniers jours du carnaval ; ce qui fut cause que le cardinal Mazarin & le duc d'Orléans pressèrent la Reine pour qu'elle

(1) Lettre d'Atto Melani au prince Mattias, 12 janv. 1647.

(2) Voir Mme de Motteville (Petitot, p. 216-21, 238) ; — *Gazette de Renaudot,* 8 mars 1647, & passim ; — Lefèvre d'Ormesson *(Docum. inéd. sur l'hist. de France,* I, p. 377 & suiv.).

(Mme de Motteville semble dire qu'on rejoua en même temps *la Finta pazza* : « C'était une comédie à machines & en musique à la mode d'Italie, qui fut belle, *et celle que nous avions déjà vue,* qui nous parut une chose extraordinaire & royale. » — Nulle autre indication de cette reprise).

se jouât dans le carême ; mais elle, qui conservait une volonté pour tout ce qui regardait sa conscience, n'y voulut pas consentir. Elle témoigna même quelque dépit de ce que la comédie, qui se représenta le samedi pour la première fois, ne put commencer que tard, parce qu'elle voulait faire ses dévotions le dimanche gras & que, la veille des jours qu'elle voulait communier, elle avait accoutumé de se retirer à meilleure heure, pour se lever le lendemain plus matin. Elle ne voulut pas tout à fait perdre ce plaisir, pour obliger celui qui le donnait ; mais, ne voulant pas aussi manquer à ce qu'elle croyait être de son devoir, elle quitta la comédie à moitié, & se retira pour prier Dieu, pour se coucher & souper à l'heure qu'il convenait, pour ne rien troubler de l'ordre de sa vie. Le cardinal Mazarin en témoigna quelque déplaisir ; &, quoique ce ne fût qu'une bagatelle qui avait en soi un fondement assez sérieux & assez grand pour obliger la Reine à faire plus qu'elle ne fit, c'est-à-dire à ne la point voir du tout, elle fut néanmoins estimée d'avoir agi contre les sentiments de son ministre ; &, comme il témoigna d'en être fâché, cette petite amertume fut une grande douceur pour un grand nombre d'hommes. Les langues & les oreilles inutiles en furent occupées quelques jours, & les plus graves en sentirent des moments de joie qui leur furent délectables. »

J'ai peine à croire que la mauvaise humeur persistante de Mme de Motteville contre Mazarin n'ait pas altéré sa clairvoyance, & que la reine ait agi ici contre le sentiment, & même sans l'assentiment du ministre. Cette pieuse attitude n'était pas seulement affaire de conscience, mais de prudence politique. Les spectacles italiens venaient de soulever des tempêtes dans le clergé de Paris. Depuis l'arrivée de Leonora & surtout de Melani, la Reine était devenue beaucoup plus passionnée de musique & de théâtre que Mazarin même n'eût voulu. Les représentations alternaient avec les concerts ; & en 1647 la Reine, qui jusque-là se cachait pour entendre la comédie, à cause de son deuil, y allait publiquement tous les soirs (1). Les ennemis de Mazarin ne laissèrent pas échapper cette occasion de crier au scandale ; ils poussèrent en avant un prêtre, le curé de Saint-Germain. Celui-ci se plaignit fort haut. La Reine inquiète consulta des évêques qui la rassurèrent. Le curé de Saint-Germain ne se tint pas pour battu. Il alla trouver sept docteurs en Sorbonne, & leur fit signer « que la comédie ne peut estre fréquentée sans péché par les chrétiens, & que les princes doivent chasser les comédiens de leurs états (2) ». La Reine riposta, en faisant répondre par dix

(1) « Les soirs, la belle cour se rassemblait au Palais-Royal, dans la petite salle des comédies. La Reine se mettait dans une tribune pour l'entendre plus commodément, & y descendait par un petit escalier qui n'était pas éloigné de sa chambre. Elle y menait le Roi, le cardinal Mazarin, & quelquefois des personnes qu'elle voulait bien traiter, soit par la considération de leur qualité, soit par la faveur. » *Mme de Motteville*, p. 207-8.

(2) *Mémoires de Nicolas Goulas, gentilhomme ordinaire de la chambre du duc d'Orléans.* (Soc. de l'hist. de France, t. II, p. 203).

ou douze autres docteurs de Sorbonne, que la comédie était bonne & licite aux princes. « Monsieur le cardinal, » — (& ce passage d'un de ses ennemis acharnés nous montre bien sa physionomie silencieuse & rusée) (1), — « M. le cardinal, que cette affaire regardait en quelque façon par le plaisir qu'il prenait à la comédie italienne principalement, jugea à propos de ne rien dire, sachant qu'il avoit assez de complaisants à la cour & de gens de passe-temps qui soutiendroient son intérest en cette rencontre (2). » « Mais, ajoute Goulas, il connut que la dévotion n'était pas pour luy & ne pouvoit digérer ce jeu continuel, cette attache aux saletés du théâtre & la pratique des plus méchants & débordés de la cour qu'il appeloit dans ses plaisirs & qu'il avoit continuellement chez lui. »

Ainsi, il y avait à Paris, au moment d'*Orfeo,* une levée de boucliers extrêmement violente contre le théâtre italien, au nom d'un puritanisme plus ou moins hypocrite ; & le cardinal observait à son égard la plus grande réserve. Au contraire la Reine lui tenait tête, &, malgré quelques accès de scrupules, ne renonçait à rien de ses plaisirs. Elle était fort imprudente dans ses relations avec les comédiennes & comédiens italiens. Léonora ne la quittait point (3) ; & Melani se plaignait avec fatuité qu'elle ne pût se passer de lui. Elle l'emmènera avec elle en voyage, à Amiens, bien que son congé soit terminé, & qu'on l'attende à Florence ; elle ne peut se décider à le laisser partir ; elle écrit à Mattias de Medici des lettres gauches, pour qu'il lui permette de garder quelque temps encore le séduisant castrat. Elle finit par se faire donner une

(1) « Les Italiens, dit à son propos Mme de Motteville, sont d'ordinaire ennemis de la foule & du bruit. » (p. 238).

(2) Goulas. (*Ibid.*)

(3) Lettre d'Anne d'Autriche à Mattias, 23 mai 1647. — Lettre de Melani à Mattias, 25 juin 1647. — Lettre de Mazarin à Mattias, 10 juillet 1647. — Melani partit en juillet 1647 pour Florence, avec la Rosina (la Vénus d'*Orfeo*). Il revint presque aussitôt, joua en 1648 & 1649 un rôle d'agent secret de Mazarin, repartit pour l'Italie en septembre 1649, & cette fois y resta jusqu'en 1657. Mais il était devenu à demi-français, & les Italiens le lui reprochaient en termes fort crus : « ... Come puo stare che un cappon canti da gallo ? » (Libelle sur *Atto Melani castrato di Pistoja, figliuolo di un campanajo.* (Bibl. nat. Florence. — Cité par Ademollo.)

Il s'agit de la fameuse Léonora Baroni, célébrée par Maugars qui l'appelle « une merveille du monde ;... en l'entendant chanter on oublie la condition mortelle & croit être déjà parmi les Anges, jouissant des contentements des bienheureux » ; — cette Léonora aimée & chantée par Milton qui la compare à la Léonore du Tasse ; — aimée & chantée par le pape Clément IX (alors Mgr Ruspigliosi) qui l'appelle « une sirène » (*dolce sirena*) & célèbre « ses yeux ardents » ; — aimée & chantée par tous les poètes italiens qui publient un volume à sa gloire... (voir Maugars : *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, escrite à Rome le premier octobre 1639*, publiée par Thoinan, 1865). — Milton, qui assistait aux représentations des Barberini à Rome, en 1639, dédia à Léonora une pièce de vers latins, toute brûlante d'admiration. — Cf. *Applausi poetici alle glorie della signora Leonora Baroni* (1639-1641) & les articles de M. Ademollo dans divers journaux italiens : *Opinione,* 1879, nos 227-232 ; *Fanfulla della Domenica,* 1881, no 32, & 1883, no 45.

Mazarin, qui paraît n'avoir pas été insensible au pouvoir de séduction de Léonora, l'avait établie chez un de ses familiers, dans un hôtel attenant au sien, où il la faisait servir par des officiers de sa maison. (*Lettre de l'abbé Scaglia à Mme Royale Christine de France, regente de Savoie, le 10 mars 1645,* citée par M. Ademollo. Cf. *Mémoires anonymes* de la *Collection des mémoires relatifs à l'histoire de France,* Petitot, t. LVIII, attribués au comte de Brégy.)

verte leçon par son hôtesse, l'orgueilleuse princesse de Palestrina, dona Anna Colonna Barberina (1). L'une des comédiennes italiennes qui chantèrent dans l'*Orfeo,* « ayant eu réputation de vendre sa beauté en Italie, ne laissa pas, dit Goulas, d'estre reçue chez la Reyne, & jusques dans le cabinet. L'on dit qu'un jour, comme la Reyne demanda à la femme du préfet Barberin si elle ne la voyoit pas souvent quand elle étoit à Rome & ne la faisoit pas venir chez elle, chantant si bien & ayant tant d'esprit, cette femme superbe, qui étoit fille du connétable Colonne, ne luy répondit rien d'abord, &, sa majesté la pressant, elle échappa & dit : « Si elle y fût venue, je l'aurois « fait jeter par les fenestres », ce qui surprit fort la Reyne, & l'obligea de changer de propos, après avoir changé de couleur (2). »

On voit que la Reine ne péchait point par pruderie, — au moins en ce qui concerne la musique (3), — & que la petite manifestation du 2 mars 1647, à la première représentation d'*Orfeo,* ne pouvait beaucoup déplaire à Mazarin, que les imprudences de sa souveraine mirent plus d'une fois dans l'embarras.

Le même désir d'apaiser l'opposition puritaine a certainement inspiré la fin de l'article de Renaudot, dans sa *Gazette,* qui a beaucoup étonné les historiens, mais dont le sens leur a échappé. Après avoir fait un très grand éloge de la musique & du poème, le journaliste termine ainsi :

« Mais ce qui rend cette pièce encore plus considérable & l'a fait approuver par les plus rudes censeurs de la comédie, c'est que la vertu l'emporte toujours au-dessus du vice, nonobstant les traverses qui s'y opposent ; Orphée & Eurydice n'ayant pas seulement été constants en leurs chastes amours, malgré les efforts de Vénus & de Bacchus, les deux plus puissants auteurs de débauches, mais l'Amour même ayant résisté à sa mère pour ne pas vouloir induire Eurydice à fausser la fidélité conjugale. Aussi ne fallait-il pas attendre autre chose que des moralités honnêtes & instructives au bien, d'une action honorée de la présence d'une si sage & si pieuse reine qu'est la nôtre. »

Ces étranges protestations de vertu ne s'expliqueraient pas, s'il n'y avait eu un danger réel à conjurer : il ne s'agissait point alors de vaines réclamations au nom de la morale, comme celles qu'élèvent périodiquement aujourd'hui quelques hommes isolés, qui crient dans le désert & que personne n'écoute. Le puritanisme d'alors avait des sanctions redoutables ; &,

(1) « La princesse Palestrine était âgée, avait eu de la beauté, avait de l'esprit, ne savait pas le français, parlait beaucoup, & était extrêmement fière de son nom. » (*Mme de Motteville.*) (Petitot, XXXVII, p. 195-6.)

(2) *Goulas*, t. II, p. 212-3.

(3) Pour la peinture, elle a une réputation malheureusement tout autre. Sauval prétend qu'à son avènement à la régence, (1643), elle fit brûler à Fontainebleau pour plus de 100 000 écus de peintures qui choquaient la décence.

pour bien apprécier l'histoire des mœurs & des arts, au temps de Luigi Rossi, il faut se souvenir qu'au même instant le puritanisme soulevait l'Angleterre, & allait un an plus tard faire tomber la tête de Charles Ier, dont le fils assistait à la représentation d'*Orfeo* (1).

Malgré toutes les précautions, on n'évita point les censures religieuses. « Les dévots en murmurèrent, dit Mme de Motteville ; & ceux qui, par un esprit déréglé, blâment tout ce qui se fait ne manquèrent pas à leur ordinaire d'empoisonner ces plaisirs, parce qu'ils ne respirent pas l'air sans chagrin & sans rage. »

Mais il était difficile à la morale de se sentir outragée par *Orfeo,* & aux mécontents de découvrir des sujets de scandale dans une pièce où l'Amour même refuse de détourner Eurydice de ses devoirs conjugaux, & où Eurydice meurt par un excès de pudeur véritablement rare & digne d'une habituée du Salon Bleu : mordue à la jambe par un serpent, en l'absence d'Orphée, elle refuse (2) de laisser enlever le reptile par Aristée « de peur, dit Renaudot, d'offenser son mari par la licence qu'elle donnerait à son rival de la toucher ».

Il fallut bien que l'hypocrisie désarmât ; mais elle trouva sa revanche d'autre part. — Elle ne pouvait non plus contester la magnificence du spectacle & le grand succès de la pièce. Les Parlementaires qu'on avait invités (3), esprits chagrins & boudeurs, ennemis irréconciliables de Mazarin, firent sans doute de leur mieux pour s'ennuyer ; & ils y réussirent. Mais il leur fallut bien reconnaître en maugréant la victoire des Italiens ; & tels de ceux qui affectaient de bâiller à la première représentation n'eurent pas le courage de résister à l'engouement général. Olivier Lefèvre d'Ormesson, qui dit, le 2 mars, que « la langue italienne, que l'on n'entendoit pas aisément, estoit ennuyeuse (4) », n'en revit pas moins la pièce le 8 mai, & « la trouva plus belle que la première fois, tout estant bien mieux concerté » ; Montglat enregistre avec maussaderie que « la comédie durait plus de six heures », & que « la grande longueur ennuyait sans qu'on l'osât témoigner ; & tel n'entendait pas l'italien qui n'en bougeait, & l'admirait par complaisaance » ; mais il doit convenir que la pièce « était fort belle à voir pour une fois, tant les change-

(1) En France même, le 18 déc. 1647, le Parlement rendait un arrêt où il renouvelait les peines féroces du moyen âge, — le gibet, la roue, la mutilation de la langue, — contre ceux qui blasphémaient non seulement Dieu, mais la Vierge & les saints. — Ces peines avaient été supprimées de fait sous Richelieu (*Recueil des anciennes lois françaises,* t. XVII, p. 65).

(2) Et avec quels discours de pruderie offensée !

(3) « Les principales personnes des corps & compagnies souveraines. »

(4) Le 2 mars, après avoir dîné chez M. de Sévigné, Lefèvre d'Ormesson alla « au Palais-Royal pour voir la représentation de la grande comédie, où, après avoir attendu 1 heure 1/2, il entra par le moyen de Mme de la Mothe... Les voix sont belles, mais la langue italienne, que l'on n'entendait pas aisément, estoit ennuyeuse. » *Mémoires d'O. Lefèvre d'Ormesson,* (*Doc. inéd. sur l'hist. de France*, I, p. 377-8.) Renaudot assure pourtant que les acteurs jouaient si parfaitement « qu'ils se pouvoyent faire entendre à ceux qui n'avoyent aucune connoissance de leur langue ».

ments de décorations étaient surprenants (1) ». Il insinue bien, dans sa mauvaise foi, que, si « la Reine ne perdait pas une fois sa représentation, ...c'est qu'elle prenait soin de plaire au cardinal, & par la crainte qu'elle avait de le fâcher ». — En réalité, la Reine, qui, dès le lendemain, revit la pièce de Rossi, & cette fois en entier, assista à toutes les représentations, « sans jamais s'en lasser ». C'est Mme de Motteville qui nous le dit ; & elle est peu suspecte d'amitié pour Mazarin (2). — Le petit Roi « y apporta tant d'attention, qu'encor que S. M. l'eust desja veue deux fois, elle y voulut encore assister cette troisième, n'ayant donné aucun tesmoignage de s'y ennuyer, bien qu'elle deust estre fatiguée du bal du jour précédent, auquel elle fit tant de merveilles (3) ». Le succès fut éclatant. Non seulement les machines émerveillaient les spectateurs de telle sorte « qu'ils doutoyent s'ils ne changeoyent point eux mesmes de place (4) », mais la musique les bouleversa. Surtout le chœur qui suit la mort d'Eurydice, & où les Nymphes se lamentent avec Apollon sur le malheur « de la pauvre deffunte », arracha les larmes. « La force de cette musique vocale jointe à celle des instruments, tiroyent l'ame par les oreilles de tous les auditeurs, & l'aurait fait bien davantage, sans que le Soleil descendu dans son char flambloyant, éclairé d'or, d'escarboucles & de brillants, excitât un doux murmure d'acclamations (5). » — Mme de Motteville cite deux des courtisans qui se distinguaient le plus par leur enthousiasme : « Le maréchal de Gramont, éloquent, spirituel, gascon, & hardi à trop louer, mettait cette comédie au-dessus des merveilles du monde : le duc de Mortemart, grand amateur de la musique & grand courtisan, paraissait enchanté au seul nom du moindre des acteurs ; & tous ensemble, afin de plaire au ministre, faisaient de si fortes exagérations quand ils en parlaient, qu'elle devint enfin ennuyeuse aux personnes modérées dans les paroles. » — Quant à Naudé, il dit qu'à la fin de la représentation « on n'entendait rien autre chose que les exclamations de ceux qui en loüoient extraordinairement ce qui avait le plus fait d'impression sur leurs esprits (6) », & il cite quelques vers latins extraits « d'un ouvrage entier qu'un cordelier portugais, le R. P. Macedo, avait composé à la louange de cette comédie ».

On ne pouvait donc raisonnablement chicaner le succès de la pièce, — (au moins immédiatement) (7). — Mais l'opposition se rattrapa sur un autre

(1) *Mémoires du marquis de Montglat.* (Petitot, p. 59-60.)
(2) *Mme de Motteville*, p. 238.
(3) *Renaudot*, 8 mars.
(4) *Id.*
(5) *Renaudot.*
(6) « Cette comédie représentée quasi en présence de toute la France, avec l'approbation, voire mesme le transport & admiration de tous ceux qui faisoient profession de s'y cognoistre. » NAUDÉ, *Jugement de tout ce qui a été imprimé contre le cardinal...* &c. 1649.
(7) Cela n'empêcha point sans doute les ennemis de Mazarin, ou les envieux de Luigi, de falsifier bientôt l'histoire, & de railler dans les Mazarinades l'ennui d'Orphée, à peu près de la même

terrain. Ne pouvant reprocher à l'*Orfeo* d'être un spectacle manqué, elle lui reprocha d'être trop beau, trop riche, & de coûter trop cher. Cette nouvelle forme d'hostilité n'était pas moins dangereuse que l'opposition religieuse. La misère était grande, & les impôts montaient : ils venaient d'atteindre cette année-là le chiffre le plus élevé où ils fussent jamais parvenus (1). Les Parlements affectaient de se poser en défenseurs du peuple contre les expédients financiers de Mazarin & de ses Italiens. Ils ne pouvaient manquer de signaler à la nation affamée les dépenses exagérées du cardinal pour les plaisirs de la cour & les spectacles italiens. Le reproche ici était fondé ; mais ils l'exagérèrent beaucoup, & grossirent considérablement le chiffre des sommes gaspillées pour *Orfeo*. — Naudé proteste en vain qu'on ne dépensa que 30 000 écus (2). Les 30 000 écus deviennent 400 000 livres chez Montglat, & 500 000 écus chez Guy Joly. — « La comédie en musique, dit ce dernier, conseiller au Châtelet, coûta plus de 500 000 écus, & fit faire beaucoup de réflexions à tout le monde, mais particulièrement à ceux des compagnies souveraines qu'on tourmentait, & qui voyaient bien, par cette dépense excessive & superflue, que les besoins de l'État n'étaient pas si pressants, qu'on ne les eût bien épargnés si l'on eût voulu (3). » — Et l'on voit dans Goulas que les perfides doléances des Parlementaires atteignirent leur but & parvinrent à remuer le peuple : « La comédie de M. le cardinal causa tant de bruit & de vacarme parmi le peuple » qu'il ne songea plus à rien autre. « Car chacun s'acharna sur l'horrible dépense des machines & des musiciens italiens qui étoient venus de Rome & d'ailleurs à grands frais, parce qu'il les fallut payer pour partir, venir & s'entretenir en France (4). »

Mazarin vit venir l'orage, & il s'en inquiéta. Une lettre de Melani, citée plus haut, disait, on s'en souvient, que la reine faisait préparer une autre comédie en musique, pour donner aussitôt après *Orfeo* (5). Mazarin s'y opposa. Naudé nous le dit formellement : « Il combattit l'année suivante les sentimens de toute la cour, & empescha absolument que l'on ne fist une autre comédie, qui n'auroit esté de gueres moindre despense que celle d'Orphée (6). »

façon que les journaux amusants raillaient vers 1860 les vertus soporifiques de Tannhaeuser. « Ce beau mais malheureux Orphée, ou, pour mieux parler, ce Morphée, puisque tout le monde y dormit. » Bientôt Cambert & Perrin ne craindront pas d'écrire que « les comédies en musique italiennes ont déplu à notre nation » (1659).

(1) 142 millions.

(2) « L'on a voulu qu'une despense de 30 000 escus pour un entretien de la Cour, & d'une si grande ville que Paris, ait esté une chose bien extraordinaire : & l'on a fait un crime de voir une seule comédie de respect pendant la régence, au lieu qu'auparavant c'estoit galanterie d'en voir toutes les années, & de jouer bien souvent des Balets, dont la despense estoit quasi toujours plus grande que n'a esté celle de la comédie d'Orphée. » Naudé, *Ibid.*

(3) *Mémoires de Guy Joly*. (Petitot, t. XLVII, p. 11.)

(4) *Mémoires de Goulas*, II, p. 212.

(5) Lettre d'Atto Melani, 12 janv. 1647. Peut-être s'agissait-il du projet de carrousel dramatico-musical de Margherita Costa : *le Défi d'Apollon et de Mars*.

(6) Du reste, la maladie du petit roi (la petite vérole), puis les troubles de la Fronde, vinrent interrompre toutes les fêtes.

Et il ajoute même que, « si on l'eut voulu croire, l'on n'auroit jamais pensé à cette premiere, à laquelle ceux qui la presserent davantage, s'estoient engagez insensiblement ».

Rien n'y fit; & ces protestations — (dont quelques-unes n'étaient d'ailleurs pas très vraisemblables) — n'empêchèrent pas les calomnies d'aller leur train. Les dépenses d'*Orfeo* restent pendant les guerres civiles le principal grief contre la prodigalité du cardinal : « Quand il a fallu trouver de quoy le proscrire, on luy a mis cette pièce en ligne de compte... On lui a donné sujet de dire après Ovide :

O nimis exitio nata theatra meo (1). »

L'impopularité dont jouit l'*Orfeo* se manifeste bien aux persécutions qu'eut à subir Torelli, le machiniste, le véritable auteur de la pièce aux yeux du gros public. Il fut poursuivi, emprisonné, ruiné pendant la Fronde; & sa vie fut menacée, comme celle des autres Italiens restés à Paris, qui avaient pris part aux représentations de 1645 & 1647.

C'est ce qui nous explique que, malgré le grand succès du premier opéra italien à Paris, il faille attendre tant d'années pour le voir définitivement installé en France (2).

ROMAIN ROLLAND.

A. THOMAS : **Le maître de chapelle de Charles VII.**

(Ockeghen, à la biographie duquel M. A. Thomas apporte une contribution si précieuse, appartient à la seconde École néerlandaise qui a produit Josquin, P. de la Rue, Brumel, Compère, &c. & qui marque l'apogée de l'art du contrepoint. Il a vécu de 1430 à 1495.)

M. Michel Brenet a publié en 1893 dans le tome XX des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France* une étude bio-bibliographique sur le célèbre musicien Jean de Ockeghen (3), maître de la chapelle du roi

(1) NAUDÉ, *id.*, p. 575. Naudé va même jusqu'à appeler Mazarin « le Martyr d'Estat », parce qu'on lui fit porter, à lui seul, la responsabilité de toutes les dépenses d'*Orfeo*.

(2) Quelques dates : 1654. Ballet italien donné à la cour. *Le Nozze di Peleo e Theti*, de Buti, Caproli & Torelli. — 1659. *Opéra d'Issy* (*Pastorale*) de Perrin & Cambert. — 1660. *Perse* de Cavalli (au Louvre). — 1662. *Ercole amante* de Cavalli. — 1671. *Pomone* de Cambert & Perrin, & fondation de l'Académie d'Opéra.

Il n'est pas sans intérêt de rappeler que malade, & deux mois avant sa mort, Mazarin faisait représenter *Perse* dans sa chambre (le 11 janvier 1661, lettre de l'ambassadeur Grimani. — Il mourut le 9 mars). — Ainsi, jusqu'à la fin, il conserva son amour pour la musique & pour l'Opéra. L'éternel Melani jouait 2 rôles dans la pièce, qu'il avait *montée*.

En revanche, on peut croire que l'influence d'*Orfeo* a contribué à la création d'un certain nombre de tragédies lyriques françaises, dont la *Naissance d'Hercule* de Rotrou (1649) & l'*Andromède* de Corneille (1650) sont les exemples les plus célèbres. On sait que pour l'*Andromède*, dont la musique était de d'Assoucy, ami de Luigi, on utilisa les machines d'*Orfeo*.

(3) Cette forme bizarre paraît remonter à l'artiste lui-même dont le nom flamand devait être « Van Ockeghen » ; il a traduit barbarement « van » par « de », sans songer que l'usage

Charles VII & Louis XI. Cette étude repose, pour la partie bibliographique, sur une série de documents en partie inédits tirés des archives & bibliothèques françaises, & elle apporte de notables modifications à la notice insérée par Fétis dans sa *Bibliographie des musiciens*. Toutefois, bien des lacunes subsistent encore, bien des points douteux restent à fixer. C'est ainsi qu'une solution de continuité se produit dans les documents d'archives entre 1443-1444, date où Ockeghen, sans doute encore enfant, figure parmi les chantres de la cathédrale d'Anvers, & 1452-1453, date où nous le retrouvons attaché officiellement à la chapelle du roi Charles VII (1). M. Brenet a fait justice des hypothèses qu'on avait imaginées pour combler cette lacune, notamment de celle d'un séjour à Milan à la cour du duc Galéas-Marie. Le trou doit-il rester béant? M. de Beaucourt, dans une page de son *Histoire de Charles VII* qui semble être restée inconnue à M. Brenet, s'exprime ainsi : « Le roi fit venir de Flandre un chantre du chœur de l'église d'Anvers, qui eut à partir de 1453 le titre de premier chapelain & fut placé à la tête de la musique : c'était Jean Ockeghem (2). » Mais M. de Beaucourt a jugé à vue de pays : il n'y a pas de texte qui dise formellement que Charles VII ait fait venir Ockeghem de Flandre plutôt que d'ailleurs. Nous savons par les documents fournis jusqu'ici que le grand musicien faisait partie de la chapelle royale dès 1452-1453 : nous ne savons exactement ni quand il y était entré ni d'où il venait.

Or, à peu près au moment où MM. de Beaucourt & Brenet parlaient d'Ockeghen, feu A. Vayssière, archiviste de l'Allier, communiquait à la section d'archéologie du Comité des travaux historiques & scientifiques institué près de notre Ministère de l'Instruction publique un long fragment du compte de Gilles Le Tailleur, argentier du duc de Bourbon, Charles Ier. Ce compte s'étend sur deux années, de juin 1446 à juin 1448, à ce qu'il semble. Il est publié tout au long aux pages 56-76 du *Bulletin archéologique* de 1891. Peu après la mise au jour de ce curieux document, j'adressai au Comité une courte communication dont je n'ai pas gardé copie. Cette communication, mentionnée dans les procès-verbaux des séances de la section scientifique du 11 juillet & du 14 novembre 1892, est ainsi rapportée dans le procès-verbal de la séance du 10 juillet 1893 : « M. de Lasteyrie rappelle que dans une séance précédente le regretté M. Darcel avait rendu compte d'une observation de M. Antoine Thomas, chargé de cours à la Faculté des lettres de Paris, au sujet d'un

français veut que l'*e* de *de* s'élide devant un mot commençant par une voyelle. Nous dirons désormais « Ockeghen » tout court pour abréger, comme le fait souvent M. Brenet.

Girandet, *Les artistes Tourangeaux*, p. 312.

(1) Fétis ne cite aucun document sur Ockeghen entre 1444 & 1461. M. de Beaucourt semble avoir signalé le premier la mention d'Ockeghen comme chapelain de Charles VII dans un compte de l'année 1452-1453 dont nous ne possédons que la copie, nat. fran. Bibl. 32511 (ancien cabinet des titres 685 toujours cité par M. Brenet avec la cote fautive f° 162 1685), v° (*Hist. de Charles VII*, VI, 419).

(2) Tome VII, p. 419, paru avec la date de 1891.

passage des comptes de Gilles Le Tailleur, argentier de Charles duc de Bourbon, communiqué au Comité par M. Vayssière. Cette observation portait sur le nom de *Johannes Obreghan,* l'un des chantres de la chapelle ducale. M. Antoine Thomas pensait qu'il pourrait bien y avoir là une fausse lecture, & qu'il fallait peut-être lire *Okeghan*. Dans ce cas, le chantre en question aurait été le même musicien qui fut maître de chapelle de Charles VII ; &, au lieu de venir des Flandres auprès du roi de France, il aurait passé auparavant par la chapelle du duc de Bourbon. Le rapporteur demandait que cette observation fût communiquée à M. Vayssière avec prière de vérifier la lecture sur le document original. M. Vayssière a fait cette vérification, & le fac-similé qu'il a pris la peine de faire du passage douteux permet d'affirmer en toute assurance que le nom du chantre du duc de Bourbon était bien *Obreghan* (1). »

Voilà qui est décisif, pensera-t-on ; il semble qu'il n'y ait plus qu'à classer l'affaire, comme on dit au palais. Je demande, au contraire, à la reprendre. Après avoir étudié de nouveau le dossier, ce qui n'était chez moi que présomption est devenu conviction absolue. Que le fragment de compte de Gilles Le Tailleur porte effectivement *Obreghan* & non *Ockeghan,* c'est un fait incontestable. Mon confrère M. Claudon, archiviste actuel de l'Allier, a bien voulu m'envoyer un fac-similé qui dissipe tous les doutes que je pouvais nourrir à ce sujet en mon for intérieur. Mais proclamer que le compte de Gilles Le Tailleur porte *Obreghan* est une chose, & affirmer « que le nom du chantre du duc de Bourbon était *Obreghan* » en est une autre. Est-il impossible que le scribe qui a transcrit le compte ait eu sous les yeux *Okeghan* & que, par une confusion d'écriture, il ait pris le *k* pour *br* & ait lu *Obreghan?* cela est tellement possible que, sans connaître ce compte, M. Brenet mentionne précisément une forme fautive *Obreghem* parmi les vingt-cinq variantes qu'il a rencontrées au cours de ses recherches (2).

Remarquons que, dans les comptes royaux de l'année 1464-1465, Ockeghem est le seul chapelain dont le prénom soit énoncé en latin : il est appelé *Johannes Hokeghem* (3). Or, dans le compte de Gilles Le Tailleur, le soi-disant *Obreghan* est aussi le seul chapelain du duc de Bourbon dont le prénom soit énoncé en latin : *Johannes Obreghan* (4). Enfin, il est tellement naturel que Charles VII ait recruté Ockeghem parmi les chapelains du duc de Bourbon que nous constatons que le même cas s'est produit pour deux de ses collègues. Dans la chapelle de Moulins en 1447-1448 figurent « messire Jehan Mambus » & « Jehan Cousin » ; dans la chapelle de Paris en 1461-1462 nous retrouvons « messire Jehan de Maubus, dit de Pernes, mort en février 1461 (vieux style) » & « messire Jehan Escatefer, dit Cousin ».

(1) *Bulletin archéologique du Comité...,* 1893, p. LXXVIII-LXXIX.
(2) Il ne donne malheureusement pas la provenance de cette forme.
(3) Brevet, p. 8.
(4) *Bull. arch.* de 1891, p. 59.

Je laisse au lecteur le soin d'apprécier si l'hypothèse que j'ai émise en 1892 sur l'identité d'un des chapelains du duc de Bourbon & du célèbre Ockeghem ne demeure pas plus que probable, malgré la matérialité de la lecture *Obregban* dans le manuscrit du compte de Gilles Le Tailleur.

A. Thomas.

Compositeurs français du XVIIe siècle : Sébastien de Brossard.

Dans son *Dictionnaire de musique,* si savant & si pratique, M. Hugo Riemann consacre au compositeur français Sébastien de Brossard les lignes suivantes : « Brossard est l'auteur du plus ancien Lexique musical (abstraction faite du *Definitorium* de Tinctoris, paru à Naples vers 1475, & de la *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ*, &c. de Ianowka, 1701); cet ouvrage est intitulé : *Dictionnaire de musique contenant une explication des termes grecs, italiens et français les plus usités dans la musique, etc...* (1703 ; 2e édition, 1705 ; 3e édit., sans date). *Brossard a aussi publié quelques cahiers de musique d'Église.* » Cette dernière phrase fait évidemment allusion aux « *Élévations et motets à voix seule, avec la basse continuë,* &c... », premier ouvrage que S. de B. publia avec sa signature, en 1695, à Paris, chez Ballard, sous le titre général de « *Prodromus* (1) *musicalis seu cantica sacra* ». C'est un recueil de 8 cantiques, mais il est loin de représenter tout le bagage de B. La Bibliothèque Nationale possède de lui, en manuscrits autographes, les compositions suivantes :

1° Six cantates (*Abraham* ou *Le sacrifice d'Isaac. — Samson trahy par Dalila. — La cheutte de Salomon. — Judith ou la mort d'Holoferne. — Les trois enfants de la fournaise. — Baltasar*), Bibl. Nat. Invent. V^7m 164;

2° Une cantate *sopra la vanità de le richesse humane è la felicità delle Pastorelle* (ibid. Invent. V^7m 7, dans le cahier n° IX du t. VIII d'une « *Collection de cantates et d'ariettes italiennes de divers auteurs et en partition* ».

En outre, S. de B. n'a pas toujours traité des sujets religieux. Il savait plaisanter à l'occasion. Sa renommée provoqua en 1692 la publication de l'ouvrage suivant : « *Recueil d'airs sérieux et à boire* par M. BR. VP. E. MDC. D. L. C. D. Str. » (Lisez : par *M*(onsieur) *BR*(ossard) *V*(icaire) *P*(ré-(bendé) *E*(t) *M*(aître) *D*(e) *C*(hapelle) *D*(e) *L*(a) *C*(athédrale) *D*(e) *Str*(asbourg.) — « *A Paris, chez Christophe Ballard, seul imprimeur du Roy pour la musique, ruë S. Jean de Beauvais, au Mont-parnasse* (2). » Pour donner une idée de l'habileté de Brossard, j'extrais de ce recueil la chanson suivante qui est d'un tour agréable & où le contrepoint a un sens comique assez original.

J. C.

(1) *Prodromus* = Avant-goût, Essai. L'édition princeps est à la Bibl. Nat. (*Invent.* V^1m 1077).

(2) Six livres de 20 à 50 pages, in-4° oblong. (*Bibl. Nat. Invent. Réserve, V^7m 303*).

L'exercice du verre.

Viste

Au vent les Es-tan- dars, les Dra-

Au vent les Es-tan-

Au vent

Basse-Continue.

peaux, les En- sei- gnes, Co- lo- nels & Sol- dats, Co- lo-

dars, les Dra- peaux, les En- seignes, Co- lo- nels & Sol-

les Es- tan- dars, les Dra- peaux, les En- sei- gnes, Co- lo-

Basse-Continue.

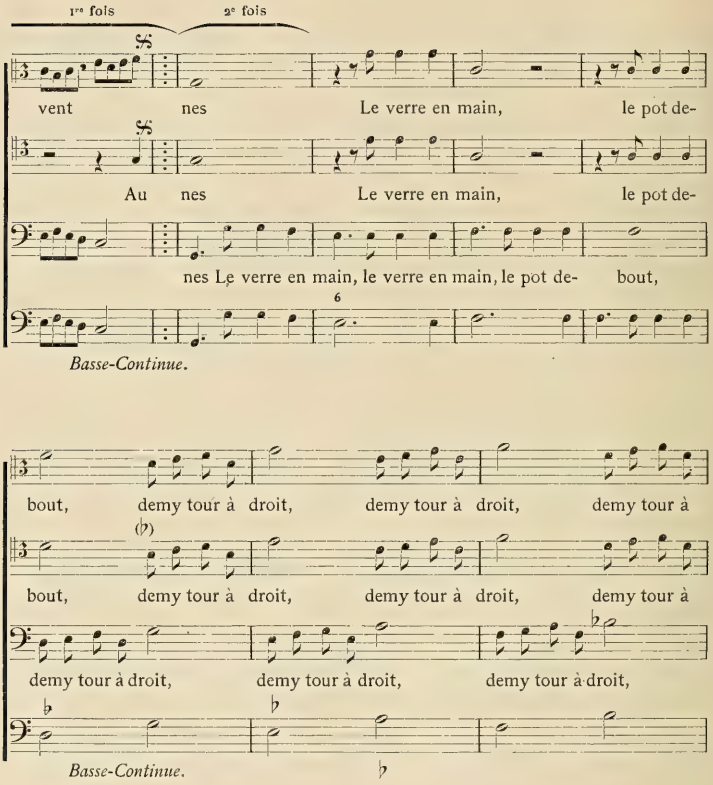
1re fois

nels & Sol- dats, Lieu-te- nans, Ca- pi- tai- nes : Au

dats, Lieute- nans, Lieu-te- nans, Ca- pi- tai- nes :

nels & Sol- dats, Lieu-te- nans, Ca- pi- taines : Au vent

4 6 6 4 6 6 6 4 3


1re fois
2e fois
vent nes Le verre en main, le pot de-
Au nes Le verre en main, le pot de-
nes Le verre en main, le verre en main, le pot de- bout,
Basse-Continue.
bout, demy tour à droit, demy tour à droit, demy tour à
bout, demy tour à droit, demy tour à droit, demy tour à
demy tour à droit, demy tour à droit, demy tour à droit,
Basse-Continue.
droit, demy tour à droit, re- met- tez- vous, Ti- rez.
droit, demy tour à droit, re- met- tez- vous, Ti- rez.
demy tour à droit, re- met- tez- vous, Ti- rez. ti-
Basse-Continue.

ti- rez. ti-rez. ti- rez. ti-

ti- rez. ti-rez. ti- rez. ti-

rez. ti- rez. ti- rez. ti- rez.

Basse-Continue. G

rez. ti- rez. *d*

rez. ti- rez.

ti- rez. ti- rez. ti-rez. ti-

Basse-Continue.

Fin

ti- rez. ti- rez.

ti- rez. ti- rez.

rez. ti-rez. ti- rez. ti-rez. ti- rez. ti- rez.

6 43

Basse-Continue.

Suite.

Fort gay.

Oh! voi- la comme on voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la

Oh! voi- la comme on voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la

Oh! voi- la comme on voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la

Basse-Continue.

comme on voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la comme on

comme on voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la comme on

comme on voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la comme on

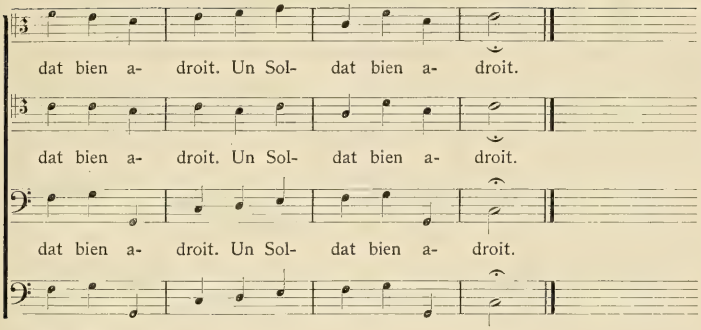
Basse-Continue.

voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la comme on voit Un Sol-

voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la comme on voit Un Sol-

voit Un Sol- dat bien a- droit. Oh! voi- la comme on voit Un Sol-

Basse-Continue.



Basse-Continue.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Au Conservatoire.

La *Société des Concerts du Conservatoire* est certainement la première institution musicale de notre pays. Les artistes qui la composent sont tous des maîtres ; son chef d'orchestre, M. Taffanel, est universellement aimé & estimé. Me permettra-t-elle cependant de lui adresser un reproche très précis sur la manière dont elle exécute certains chefs-d'œuvre ? Autour du tapis vert d'une table de Commission, j'ai entendu un jour M. Théodore Dubois dire : « J'admets la critique, mais je voudrais qu'elle donnât des raisons & s'appuyât sur des preuves. » C'est sous l'autorité de cette excellente parole que je place la requête suivante.

Pourquoi, lorsqu'elle exécute des compositions *a capella* (c'est-à-dire des pièces purement vocales & d'où l'orchestre est exclu), pourquoi la *Société* fait-elle toujours précéder ces compositions d'un prélude instrumental ? Dans le *Crucifixus* de Loti, dans la *Chanson des oiseaux* de Jannequin, dans le *Ferme tes yeux* de Schumann, dans les *Tenebræ* de Haydn, dans le *Chanteur des bois* de Mendelssohn qui ont été chantés cette année, les voix, les voix seules, entendez-vous bien, doivent se faire entendre. C'est la loi essentielle de ce genre très noble & très pur où l'instrument naturel, humain, & en même temps l'instrument par excellence, — la voix, — est seul employé, & qui diffère autant du genre symphonique que la gravure en taille douce diffère de la peinture à l'huile. Or, au Conservatoire, l'orchestre nous gratifie toujours d'un accord parfait donné par le quatuor (ou l'orgue) & tenant une ou deux mesures, avant que les choristes ouvrent la bouche. Le *Kyrie* de la messe en *si* mineur de Bach, certaines chansons du XVIe siècle, &c..., n'ont pas été épargnés par ce singulier usage.

Cette intrusion de l'orchestre qui prend *le premier* la parole là où il n'a rien à dire a pour objet, m'a-t-on affirmé, de donner le ton aux chanteurs. La raison me paraît déplorable & je regrette profondément d'avoir même à la mentionner. Je sais bien que toute exécution est impossible si, auparavant, les exécutants ne se mettent d'accord. A

l'Opéra & à l'Opéra-Comique, on tolère ces préludes incohérents par lesquels les instrumentistes s'assurent que leurs armes sont en bon état, & prennent contact les uns avec les autres. Il est entendu que ces essais de chanterelle, ces glissades de clarinettes, ces hautbois qui nasillent, tout cela ne compte pas. C'est la rançon nécessaire d'un plaisir prochain. Mais qu'un prélude de ce genre soit *incorporé* à l'œuvre qu'on va jouer, qu'il devienne partie intégrante de la composition d'un grand maître, & qu'il se fasse au commandement du chef d'orchestre... voilà qui est étrange ! Je puis assurer M. Taffanel que dans les meilleurs Conservatoires de l'Europe ces pratiques sont inconnues. De bons chanteurs doivent avoir le « ton » dans l'oreille. Leur donner la note, — ostensiblement & au commandement, — c'est les faire ressembler à des écoliers qui savent très bien leur leçon, mais ne peuvent la réciter que si on leur en dit le premier mot, ou à des cavaliers qui au moment de monter à cheval n'auraient pas assez de légèreté pour se hisser d'eux-mêmes sur leurs selles, & se feraient apporter une chaise comme marchepied. Enfin, cet accord de précaution initiale, (si j'ose l'appeler ainsi,) est d'une platitude & d'une lourdeur extrêmes. En tête de la *Chanson des oiseaux* & de *Ferme tes yeux*, il m'a paru un contresens évident. Au lieu de donner l'impression d'un début & d'un élan, il produit celle d'un affaissement, d'une conclusion, d'un arrêt. Il est pauvre, il est triste & quelconque, il est glacial, comme honteux de lui-même — & des choristes. C'est une musique à porter le diable en terre, au moment où les fantaisies d'un Jannequin, les hymnes de Bach, les rêves ailés de Schumann vont prendre leur essor...

De grâce, qu'on supprime cet accord parasite ! qu'on nous épargne cet ajout maladroit, cette chose morte plaquée sur un être vivant ! à la *Société des Concerts*, tout doit être parfait.

J. C.

A propos de la centième de « Louise ».

Quand ces lignes paraîtront, la *Louise* de M. Charpentier aura presque atteint la centième représentation. Elle doit ce succès au talent de l'auteur, qui, de l'aveu de tous, — même de ceux qu'il prend pour des ennemis, — est un excellent musicien, mais aussi (qualité plus rare !) à sa conviction & à sa grande sincérité d'artiste. Seules sont destinées à vivre les œuvres où l'on reconnaît une personnalité qui s'exprime avec franchise & avec force. Les travaux de simple *facture* sont mort-nés. Il n'y a plus aujourd'hui à juger & analyser par le détail ce « roman musical » qui est en rébellion contre tant de vieux usages ; mais il sollicite toujours, à des titres divers, l'attention de l'observateur.

Parmi les tendances multiples & contradictoires de la pensée moderne, on constate une évidente préoccupation de certains maîtres à se rapprocher du peuple, soit pour lui faire connaître les découvertes de la science ou pour lui rendre plus familiers les chefs-d'œuvres consacrés, soit pour retrouver, au contact de son cœur, les sources profondes de l'inspiration. Sous l'influence certaine des idées socialistes & de leur progrès, on a créé une Université populaire. Hier encore, on demandait à la Chambre que le musée du Louvre fût ouvert, le soir, aux ouvriers ; M. Leygues, avec sa générosité habituelle, s'associait aux efforts déjà tentés « pour faire pénétrer dans l'esprit des humbles & des travailleurs un peu de cette sérénité réconfortante que donne la contemplation du beau ». Et M. Léo Claretie faisait, il y a quelques semaines, une conférence sur les

comédies de Molière devant deux cents gardiens de la paix des neuvième & dix-huitième arrondissements de Paris.

Avant de provoquer la vulgarisation scientifique & de faire rayonner l'enseignement supérieur un peu plus loin que de coutume, ce mouvement de sympathie, avec lequel conspirait un souci chaque jour plus grand de l'exactitude & de la vérité, avait transformé certains grands domaines de l'art. En peinture, on lui doit les œuvres des Courbet, des Bastien-Lepage, des Millet ; en poésie, celles d'un Richepin & d'un Coppée (première manière) ; dans l'art dramatique, il avait fait succéder à l'École de Victor Hugo & de Dumas fils des œuvres originales, âpres, saisissantes ; &, parallèlement, il avait suscité chez les acteurs un nouveau mode de diction dont M. Antoine eut le mérite initial. Dans le roman, on lui devait les curieuses esquisses des frères de Goncourt & les solides monuments de M. Émile Zola. Voici que l'art musical lui-même, malgré cette sorte de fluidité aérienne qui semblait le protéger contre la poussée du réalisme, cède à l'évolution commune. Il descend de son char de Phaéton & de sa nuée bleue pour prendre pied en pleine vie parisienne & faubourienne. Sans doute, comme toutes les autres révolutions, celle-ci a eu ses précurseurs : des œuvres telles que le *Rêve*, l'*Attaque du Moulin* & le *Messidor* de M. Alfred Bruneau, la *Sapho* de Massenet, la *Xavière* de M. Théodore Dubois, & même de simples idylles comme *Les Noces de Jeannette* lui ont servi de préface. Mais aujourd'hui on peut dire qu'un pas décisif est franchi. Le réalisme lyrique vient d'avoir sa bataille du Cid ou son 1830. Au moment même où l'on créait un *Opéra populaire*, notre second théâtre officiel de musique représentait un drame qui est montmartrois, non seulement d'origine & d'esprit, mais de langage aussi, dans la mesure du possible, &, ce qui est plus hardi encore, de costume.

Remarquons que l'originalité de M. Charpentier ne consiste pas à faire chanter sur la scène des personnages empruntés à la vie réelle. En ce cas, *Louise* se distinguerait à peine du *Chalet*, & c'est par centaines qu'on pourrait compter les œuvres qui l'ont précédée dans cette voie. Son originalité consiste exactement à transporter dans l'opéra *sérieux*, dans la *tragédie lyrique*, si vous voulez, les sujets qui n'avaient été traités jusqu'ici que dans la manière de l'idylle ou de l'opéra faisant « tableau *de genre* » ; (dans ce dernier cas sont *Carmen*, *Le Juif Polonais*, &c...) Parmi les précurseurs lointains de *Louise*, ainsi rétablie à sa vraie place, on peut citer *Le Seigneur bienfaisant*, opéra en 3 actes (paroles de Rochon de Chabannes, musique de Floquet) représenté à Paris le jeudi 14 déc. 1780. Le personnage principal est un « notable fermier » — Julien — dont le fils unique se marie malgré son père, l'abandonne pour aller vivre avec la famille de sa femme, puis revient avec un bébé & se fait pardonner. Dans l'*Avertissement* de son poème (p. 3), l'auteur dit : « J'ai laissé la fable & la féerie avec lesquelles on a fait presque tous les opéras-ballets, pour passer sur la scène du monde & offrir aux spectateurs quelques tableaux de la vie humaine, parlant au cœur sans négliger de frapper les yeux... *Nous n'avions encore que la Pastorale et la Comédie dans le genre que j'ai adopté ; j'y ai ajouté le Drame*, ce genre si naturel & si intéressant qui ne nous occupe que des peines & des malheurs de nos semblables... *Le fonds de l'opéra est usé*... Il y a longtemps que je pense *qu'on devrait laisser reposer ces deux genres* (Pastorale & Comédie). » Malheureusement, l'auteur a transporté le lieu de l'action en Béarn... au temps d'Henri IV ! Par le recul dans le temps, *Le Seigneur bienfaisant* retombait dans la catégorie des *tableaux de genre*. — Reprises de l'opéra de Floquet : 15 nov. 1781, 23 déc. 1782, 1785-6 (7 représentations), 1787 (1 rep^{n}). La partition & le livret sont aux Archives de l'Opéra (281-B).

Autrefois, — malgré quelques rares exceptions — l'opéra cherchait moins à copier la vie qu'à la faire oublier. Comme Zéno à la marquise de Luzace, dans la *Légende des siècles*, le musicien disait au poète :

Si tu veux, faisons un rêve :
Montons sur deux palefrois ;
Tu m'emmènes, je t'enlève,
L'oiseau chante dans les bois!

&, sur les ailes de la cavatine, on partait pour un monde de chimère, très brillant & très faux, plein de figures mythologiques, de princes charmants, de bayadères & de guitares. On suspendait la sérénade d'un amant en maillot cerise & en toque de velours à un balcon gothique baigné par le clair de lune. On évoquait les guerriers fabuleux coiffés d'un énorme casque d'argent. Quand on touchait à l'Histoire, on la voulait parée de fantaisie & menteuse, transfigurée dans un recul de temps ou d'espace propice à toutes les déformations. Ce qu'on étalait le plus volontiers, c'était le luxe de la renaissance italienne avec les jolis effets de couleur si aimés de Watteau. Sensuel & frivole, le drame lyrique était un perpétuel embarquement pour Cythère.

Maintenant, les choses sont changées. Au lieu d'enfourcher un palefroi de rêve, le musicien-poète prend l'impériale d'un omnibus & se rend dans les faubourgs. Chemin faisant, il écoute & note les cris de Paris, les appels pittoresques, en pleine rue, du rétameur & de la marchande de poisson. Il entre chez le traiteur pour vider un verre avec Coupeau & va observer la bohême, sentimentale ou tragique, pitoyable ou criminelle, des hôtels garnis. Il se mêle aux ouvriers & aux petites gens. Il découvre la vie. Il déchire les voiles que la convention avait jetés sur elle. Il veut qu'après trois siècles de divertissement, de romance & de prouesses à côté, l'opéra, au lieu d'illustrer des contes puérils ou de magnifier à perpétuité le personnage « noble », finisse par où il aurait dû commencer, c'est-à-dire par l'expression de la souffrance ou de la joie de l'homme réel, — l'homme en blouse ou en redingote que vous coudoyez sur les trottoirs.

Cette idée, — combattue énergiquement, à l'origine, & pour des raisons très raisonnables, par les directeurs de nos grands théâtres, — n'a pas seulement conquis sa place au soleil de la rampe en obtenant quelques victoires sans lendemain sur des pusillanimités routinières : un an lui a suffi pour dérouter notre conception du drame lyrique, pour déséquilibrer l'ancien répertoire & pour *évoluer*, à pas de géant, dans la voie qu'elle avait ouverte. Le passage d'un règne à un autre, qui, dans la nature, exige une accumulation de siècles, & qui, dans le domaine de l'art, était retenu autrefois par toutes les forces conservatrices de la tradition, étonne aujourd'hui par sa rapidité. Certes, il faut souhaiter son succès. Partout où est l'humanité, il y a une source de drame, d'intérêt & de poésie. Mais je me permettrai quelques observations. La première est la suivante :

Une œuvre qui reproduit avec toute l'exactitude possible la vie du peuple a plus de chance de plaire à la partie lettrée et un peu blasée du public qu'au peuple lui-même.

Je voudrais justifier cela par quelques faits.

*
* *

Il y a quelque temps, au cours d'une modeste fête anniversaire donnée à Cahors par la *Société des Études du Lot*, j'entendais un savant conférencier faire l'éloge... du patois local. La séance était présidée par M. Gustave Larroumet, & l'auditoire se composait de deux parties très distinctes : l'une comprenait un évêque originaire des bords de la Meuse, le préfet, des fonctionnaires & des gens du monde presque tous étrangers au pays ; l'autre était composée de personnes du peuple. Or, de ces deux auditoires, le premier seul paraissait attentif & intéressé, tandis que le second, — celui qui avait le plus de compétence pour juger ce qu'on lui disait, — était visiblement sceptique. Je

n'oublierai jamais la brève explosion de rire qu'on entendit au fond de la salle lorsque, dans l'entraînement de son enthousiasme pour une fleur sauvage du parler de France, le conférencier fit l'éloge du « badernan » (nom par lequel on désigne là-bas les habitants du quartier populaire). Ce rire signifiait : « Quelle est cette mauvaise plaisanterie ! Eh quoi ! Tout le résultat de vos études, à vous savant, serait d'avouer la beauté du langage des ignorants ? Vous réunissez une assemblée d'élite dans un palais, & c'est pour répéter ce que nous disons chaque jour, dans nos ruelles & nos échoppes, beaucoup mieux que vous ? »

J'en appelle au témoignage de M. Pouvillon qui connaît si bien les paysans du Quercy : l'homme des champs prend pour une malice ou une marque de mépris la bonne volonté de l'étranger qui s'efforce de converser avec lui dans le dialecte du terroir ; il veut qu'on lui parle français, alors même qu'il ne sait répondre qu'en patois.

Tenez pour certain qu'en matière d'art l'ouvrier de Paris est tout semblable. Il y a deux ans, après avoir mobilisé pour la circonstance nos meilleures troupes musicales, on a exécuté ce *Couronnement de la Muse* où M. Gustave Charpentier a fait à Mimi Pinson les honneurs de la grande symphonie. Or, dès les premières mesures, au moment précis où les deux pistons placés aux fenêtres du premier étage de l'Hôtel de ville reproduisaient, en manière de prélude, le « cri » de je ne sais quel marchand ambulant, j'ai entendu le même rire caractéristique, un rire d'étonnement, de raillerie, d'incrédulité, presque de protestation...

Au théâtre, le vrai peuple — celui qui n'est gâté par aucun snobisme — demande *autre chose* que les impressions de l'existence ordinaire. Il n'est pas seulement très idéaliste ; il a, tranchons le mot, des goûts aristocratiques. Il est aristocrate naïvement, en vertu d'un instinct profond de l'humanité, non déformé par l'analyse ; il l'est par besoin, par lassitude de la vie réelle.

Les subtils auteurs de *La fille Élisa* ont constaté ce fait qui est suggestif : « *Elles* ont du succès auprès de certains hommes du monde par une familiarité brutale, &, auprès des hommes du peuple, *par la politesse.* » A l'Opéra aussi, & à l'Opéra-Comique, c'est la politesse, en d'autres termes l'œuvre d'art de forme élégante, somptueuse & distinguée, qui est la plus capable de plaire au gros public. Le peuple n'admet pas que, si on le convie à une fête des yeux & des oreilles, ce soit pour l'entretenir de ses misères & le ramener brusquement sur lui-même en lui présentant un miroir. Il ne comprend pas, ou bien il se croit victime d'une mystification, lorsqu'on vient lui dire : « L'idéal de la beauté est en toi, & non au-dessus de toi ! »

Quelle erreur de croire, d'après un mot attribué à M. Camille Saint-Saëns, que le seul opéra populaire soit l'opéra bouffe ! Sérieux, infiniment docile, le peuple est prêt à battre des mains devant tout ce qui est vraiment digne d'admiration. Ce qu'il lui faut, c'est à la fois ce qu'il y a de plus beau, de plus magnanime & de plus riche. C'est lui — parterre debout, — & non les gentilshommes assis sur les côtés de la scène, qui fit, au XVIIe siècle, le succès du *Cid* & d'*Andromaque*. Ce qu'il aime, c'est la grandeur de l'héroïsme cornélien, c'est la poésie de l'amour, c'est le merveilleux ; c'est aussi & surtout l'éclat visible du cadre dans lequel une œuvre lui est offerte : le faste des costumes, la rareté des décors, la pompe des cortèges solennels. Il est plus intéressé par Lohengrin dans sa nacelle que par les savetiers des *Maîtres chanteurs*, & il aime mieux voir le manteau étoilé de la Reine de la Nuit, dans la *Flûte enchantée*, que le fichu de Mamzell' quat' sous.

La raison en est bien simple. Montaigne l'a donnée en disant : « Nous ne sommes jamais chez nous ; nous sommes toujours au delà. » L'imagination nous entraîne à chaque instant hors de notre domaine coutumier ; elle nous fait aimer ce qui tend à nous enlever dans les étoiles & non à nous refouler sur nous-mêmes...

*
* *

On a reproché à M. Charpentier d'être trop particulariste & de rapetisser, d'appauvrir la musique en limitant son pouvoir à l'expression d'une vie toute locale. Cette critique me paraît superficielle. Sans doute, ce qui nous intéresse bien plus que Montmartre, c'est l'Humanité. Mais l'étude approfondie (ou passionnée, — ce qui, artistiquement, revient au même) d'un sujet très particulier est seule capable de nous faire arriver à l'émotion qui accompagne en nous le sentiment de la vie universelle. Ainsi, J.-J. Rousseau dans ses *Confessions*, Montaigne en ses *Essais*, peignent *l'*homme en étudiant *un* homme. Voyez l'*Otello* de Shakespeare : il n'y a peut-être pas de personnage, au théâtre, qui soit caractérisé par des traits plus individuels ; & cependant Otello est *le* jaloux par excellence. Il se pourrait donc que cette substitution de personnages populaires (ouvriers, étudiants, chiffonniers, cochers de fiacre, sergents de ville &c...) aux « travestis » de l'ancien régime musical fût peu importante & négligeable, le résultat de l'œuvre d'art restant le même. Alors cependant, on pourrait demander : si cette substitution n'est pas justifiée par un renouvellement *essentiel* de l'œuvre lyrique, quel gain nous procure-t-elle ? — En changeant les moyens pour arriver au même but, répondrai-je, elle donne l'illusion d'un changement radical ; elle est contraire au « déjà vu », hardie & de bonne foi, brillamment exécutée. Cela est beaucoup.

Voici des reproches plus fondés qu'on pourrait adresser à M. Charpentier. Son « roman musical » n'est qu'une esquisse. La psychologie en est presque enfantine à force d'être sommaire. L'artiste-poète, le Julien qui, sur le palier d'un hôtel garni, flirte d'abord avec la fille d'un charpentier, puis, ne pouvant obtenir sa main, l'enlève, — ce Julien sur qui repose toute l'action, n'est pas marqué de traits assez précis pour qu'on s'intéresse à lui. C'est un artiste. Un point, c'est tout. Mais quel genre d'artiste ? Un mot ne remplace pas un caractère. — Il y a, dans la pièce, des discussions de principes sur « les devoirs des enfants à l'égard des parents » & sur « le mariage libre », qui sont froides, anti-dramatiques (elles le seraient déjà dans une comédie !) & aggravées çà & là par des touches trop brutales. — La convention fondamentale qui consiste à faire chanter, avec accompagnement de 70 musiciens, des personnages empruntés à la vie réelle & parlant le langage de tous les jours est, en certains endroits, choquante ; cela rappelle un peu l'*Hermann et Dorothée* où Gœthe fait parler à un apothicaire, à un pasteur, &c., la langue des héros d'Homère ; &, ce qui semble prouver que cette disparate n'existe pas seulement pour l'auditeur, c'est que M. Charpentier, plus d'une fois, abandonne le chant & la musique pour leur substituer la parole ordinaire. — Autre cas où l'auteur n'est pas fidèle à sa propre esthétique : il revient à un symbolisme suranné, lorsqu'il nous montre ce fêtard qui, attardé à un carrefour sur les quatre heures du matin, entr'ouvre sa pelisse, apparaît vêtu comme un prince de féerie & chante : « Je suis le Plaisir... » C'est du réalisme à la Delile & à la Florian. — Il y a un tableau (« chez la Couturière ») qui fait hors-d'œuvre. — La conduite de la pièce est telle qu'elle apparaît comme une parodie de l'ancien opéra, ce qui diminue sa portée, en lui donnant une valeur négative : ainsi, la sérénade du ténor dans la coulisse est remplacée par la complainte d'un chanteur dans une cour d'hôtel ; le ballet traditionnel devient une farandole de mardi gras ; au lieu de musiques somptueuses, il y a des mirlitons ; au lieu d'un roi & d'une reine « assistant à la fête sous un dais de pourpre », on voit des titis & des poivrots juchés sur des échafaudages. — Il y a un certain abus, dans l'orchestration, des motifs conducteurs & des formules typiques. — Le style du livret est faible, vers & prose mêlés, amorphe, « invertébré ». — Enfin, cet opéra réaliste est d'une grande tristesse ; je ne parle pas de cette tristesse qui naît de la pauvreté des

moyens employés, de la monotonie, de la sécheresse ou de l'ennui, mais de cette tristesse aiguë, douloureuse, poignante, qu'on éprouve devant une copie trop exacte de la vie. Ce n'est pas la faute de M. Charpentier; c'est celle de la vie elle-même. Mais on peut demander si le théâtre lyrique mérite d'être pris tellement au sérieux qu'on y doive montrer la vérité, comme dans la science, sans préoccupation des conséquences.

Oui, toutes ces réserves pourraient être faites avec plus ou moins d'insistance, & M. Charpentier ne doit point s'étonner de les voir indiquées par ceux-là mêmes qui, souvent, fatiguèrent leurs mains à l'applaudir. Mais par combien de qualités supérieures il les rachète! Je les résumerai en un seul mot : la personnalité. — *Louise* serait peut-être un modèle dangereux à suivre, surtout pour des débutants dont l'esprit critique — en dehors de l'éducation musicale — ne serait pas solide & mûr; il est même à souhaiter que, si elle crée une école nouvelle, cette école ne supprime pas d'autres conceptions moins austères de l'Opéra-Comique, & s'ajoute simplement à nos richesses acquises, sans s'élever sur des ruines. Il n'en est pas moins certain que *Louise* a diversifié très heureusement les manifestations de l'art français & qu'elle fait grand honneur à notre pays.

J. C.

BIBLIOGRAPHIE

Liborio Sacchetti, professeur au Conservatoire de St-Pétersbourg : **Petite Chrestomathie musicale historique, depuis les temps les plus anciens jusqu'au XVIIe siècle inclusivement, avec un appendice sur l'école espagnole.** — Deuxième édition augmentée. St-Pétersbourg, 1900, in-4°, III, 491 p. (en russe) (1).

M. L. Sacchetti s'est proposé d'esquisser pour le public russe tout le développement de la musique depuis les temps préhistoriques jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Cette esquisse, très brève, occupe les 128 premières pages de l'ouvrage; chacun des chapitres est accompagné de notes où est signalée une très abondante bibliographie en toutes langues, & qui permettent ainsi à l'étudiant de compléter ses connaissances. Mais M. Sacchetti a pensé, avec raison, qu'une histoire de la musique sans exemples est aussi peu vivante qu'une histoire des arts du dessin sans reproductions, & il a joint à son exposé historique, où se trouvent déjà de nombreux exemples musicaux, toute une série de morceaux choisis qui donnent au lecteur un premier aperçu du développement des formes musicales au cours des périodes étudiées. On trouvera là 95 morceaux reproduits d'après les éditions modernes : pièces de musique orientale, restes de musique antique (hymne à Apollon, &c.), fragments d'ancienne musique chrétienne orientale & occidentale, des morceaux de musique du moyen âge, sacrée & profane, des divers pays de l'Europe, puis de l'École des Pays-Bas au XVe & au XVIe siècle, de l'école anglaise & de l'école italienne à la même date, quelques morceaux d'opéras & d'oratorios du XVIIe siècle & enfin une série de pièces instrumentales : symphonie de Roland de Lassus, fugues de Buxtehude, suite de Purcell, sonate de Kuhnau, &c. L'appendice sur la musique espa-

(1) Le prix, très bas, de ce beau volume est de trois roubles cinquante kopeks, soit 9, 30 d'après la valeur officielle du rouble (actuellement supérieure à la valeur réelle).

gnole comprend en outre deux morceaux. Le tout est trancrit en notations modernes, avec emploi exclusif des deux clés de sol & de fa : le caractère élémentaire de la publication est suffisamment indiqué par là. Il est à souhaiter qu'un livre analogue à celui de M. Sacchetti donne à un public français un peu étendu l'occasion d'entrevoir combien la littérature musicale antérieure au XVIIIe siècle renferme de chefs-d'œuvre.

A. Meillet.

Ouvrage déposé aux bureaux de la Revue et dont il sera rendu compte ultérieurement : La musique dans la deuxième partie du XIXe siècle, *par M. le Dr Rietsch, privat-docent à l'Université impériale et royale de Vienne.*

THÉATRES ET CONCERTS

— La maison Ricordi, de Milan, a confié à M. Alexandre Longo le soin de préparer une grande édition complète des œuvres pour clavecin de Dominique Scarlatti, le contemporain de Bach, de Haendel, de Rameau & de Couperin, fils d'Alexandre S. chef de l'École Napolitaine, & précurseur des grands musiciens qui, comme Beethoven, ont créé la Sonate moderne. Nous sommes assurés que cette édition nous dédommagera amplement des mutilations de texte & des corrections plus ou moins heureuses que se sont permises les Bülow & les Tausig.

— L'*Opéra* & l'*Opéra Comique* de Paris n'ont encore donné, cet hiver, aucune nouveauté, il faut croire qu'ils vont déployer une activité sérieuse pour rattraper le temps perdu & se mettre en règle avec leurs cahiers des charges. Le premier annonce pour la seconde quinzaine de février *Astarté* de M. Xavier Leroux ; le second préparait *La fille de Tabarin* de M. G. Pierné, à laquelle succèdera l'*Ouragan* de M. Alfred Bruneau. La reprise manquée de *Don Juan* (projet abandonné faute de chanteurs suffisants — & que nous sommes loin de regretter !) a été la cause, paraît-il, de ce retard. Nous analyserons *la Fille de Tabarin* dans notre prochain No.

Les Concerts font plus de besogne & se montrent plus hardis. Tandis que M. Colonne donnait une audition de *Tristan et Iseult,* M. Chevillard a fait exécuter trois fois le *Rheingold.* Ce courage mérite de grands éloges, avec quelques réserves. Il est d'abord peu régulier de faire entendre au concert (fût-ce pour raisons d'économie) ce qui a été écrit pour le théâtre, & de montrer, par exemple, des artistes en habit noir & en toilette de bal là où il faudrait des nageurs & des nageuses, comme dans le premier acte de *Rheingold,* non sans analogie, on l'a dit justement, avec un *aquarium.* Ensuite, les Directeurs des grands Concerts ne se trompent-ils pas en croyant que le public est encore affamé de musique wagnérienne ? A la grande faim des premiers jours semble avoir succédé une quasi satiété qui a besoin de repos pour la digestion. En outre, au point de vue « snob », n'oublions pas que Wagner a été dépassé & qu'il y a aujourd'hui, en France, des formules musicales plus neuves encore, plus avancées, plus osées que la sienne. Enfin, le rôle de musiciens tels que MM. Chevillard & Colonne est-il de *suivre* le goût public (ou ce qu'ils prennent pour tel) ? n'est-il pas plutôt de le diriger ? La convention du théâtre au concert étant admise, pourquoi ne nous donnent-ils pas une audition de *Castor et Pollux* ou d'*Hippolyte et Aricie ?*

Aux autres Concerts, on constate avec plaisir une tendance à introduire l'esprit historique dans les programmes. La *Schola* qui, sous la direction de M. Vincent d'Indy, est devenue une petite Université musicale, ne s'est pas contentée de faire entendre plusieurs cantates de Bach & de commencer l'exécution intégrale (avec MM. Parent, Lammers, Denayer & Baretti) des 17 quatuors de Beethoven ; elle a consacré quelques excellentes soirées à la musique française : œuvres de Marc-Antoine Charpentier, Destouches, Titelouze, Roberday, Couperin, Rameau. En trois séances (grâce à M. Joseph Debroux & à Mlle Marguerite Delcourt) elle a passé en revue les maîtres primitifs du violon, entr'autres Louis Aubert, J.-B. Senaillé, J.-B. Lœillet, Fr. Francœur. Presque au même moment, Mlle Alice Sauvrezis commençait, selon la même méthode démonstrative & pratique, une « histoire de la sonate pour piano & violon ». — A signaler aussi : *Le Cycle du Lied,* suite de séances consacrées à l'histoire de la musique vocale par Mme Marie Mockel. Au programme de la soirée du 29 janvier, figuraient un *chant de croisade* (« Ahi, amours ! com dure départie ») de Conon de Béthune, XIIe siècle ; un *cantique provençal* & une *ballade* (XIIIe siècle) transcrits par M. Pierre Aubry.

Le Propriétaire-Gérant :
H. Welter.

1819. MPRIMERIE SAINT-PIERRE, SOLESMES, SARTHE

REVUE
D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 2 Février. 1901

Louis Laloy. **Le genre enharmonique des Grecs.**

Le genre enharmonique des Grecs nous est aujourd'hui complètement étranger : les quarts de ton qui le caractérisent n'existent pas dans notre musique, & choquent notre oreille. Passe encore pour un quart de ton isolé : on peut admettre par exemple qu'une sensible soit rapprochée de la tonique au point que le demi-ton se trouve réduit de moitié ; mais on trouve dans le genre enharmonique deux quarts de ton successifs, qui font suite à un intervalle de tierce majeure ; la gamme dorienne enharmonique a la forme suivante :

(Tétr. disjoint)		(Tétr. moyen)	(Tétr. inférieur)	(Son ajouté)
	Mi Ut Si * Si	La Fa Mi*	Mi Ut Si * Si	La
(Tétr. conjoint)	Ré Si b La *			

Rien, dans notre musique, ne ressemble, même de loin, à une pareille échelle ; or nous savons, d'autre part, que le genre enharmonique a rempli de son nom la période archaïque & la période classique de la musique grecque, qui font en tout un espace de trois siècles, du VIIIe au Ve. Le chromatique est une nouveauté qui ne s'est introduite dans la musique sérieuse que vers le milieu de ce long intervalle de temps ; quant au diatonique, il ne fait pas parler de lui avant Aristoxène ; il doit exister, mais son rôle est effacé, les théoriciens ne l'étudient pas, sans doute parce que les musiciens savants de l'époque ne le tiennent pas en haute estime : les honneurs & le succès vont à l'enharmonique. Mais la fortune & la mode ont de justes retours : après le Ve siècle, le genre favori des contemporains de Périclès & de Sophocle tombe brusquement dans l'oubli ; plusieurs musiciens même se refusent à l'admettre & sont, pour ce crime de lèse-beauté, vivement tancés par Aristoxène. L'histoire du genre enharmonique ressemble, on le voit, à celle de plus d'un peuple & de plus d'un art : après la grandeur, la décadence ; mais les causes de cette grandeur & de cette décadence sont assez mal connues de nous : je voudrais essayer de les démêler d'après les indications des auteurs anciens.

I

Le genre enharmonique n'est pas sorti tout formé du cerveau d'un inventeur : c'est ce que les théoriciens grecs eux-mêmes étaient forcés d'admettre, parce que les mélodies enharmoniques primitives existaient encore au Ve & au IVe siècles. Aristoxène (1) distingue deux époques dans l'histoire du genre & met fort nettement en lumière le caractère commun à l'une & à l'autre : « Il y a, dit-il, un genre de musique où la deuxième note du tétracorde moyen doit former avec la première un intervalle de tierce majeure ; & loin d'être la plus méprisable, c'est, à mon sens, la plus belle ; voilà ce qu'ignorent la plupart des musiciens d'aujourd'hui,... mais ce que savent bien ceux qui sont familiers avec les œuvres de style ancien de la première & de la deuxième époque. » Il faut suivre cette indication, & étudier séparément l'enharmonique primitif & l'enharmonique développé.

L'enharmonique primitif est celui d'Olympos. Ce personnage se perd pour nous, & s'évanouissait déjà pour les Grecs, dans les brumes d'un passé fabuleux. Les biographes ne nous donnent à son sujet que des généalogies de fantaisie dont nous n'avons pas à nous embarrasser : nous ne voyons dans ce nom, avec M. Reinach, « que l'étiquette collective des aulètes myso-phrygiens qui se répandirent en Grèce à partir du VIIIe siècle & y apportèrent la double flûte & un répertoire liturgique ». C'est à ces joueurs de flûte asiatiques que les anciens s'accordaient à attribuer les premières mélodies enharmoniques : telle est, d'après Aristoxène (2), l'opinion des musiciens, telle est aussi celle d'Héraclide de Pont (3). On peut remarquer d'ailleurs que le genre enharmonique devait partager les destinées de la flûte : cet instrument jouit d'une faveur croissante jusqu'aux dernières années du Ve siècle, qui le virent passer de mode. Les mélodies d'Olympos étaient des nomes aulétiques, c'est-à-dire des airs religieux pour flûte seule ; les auteurs grecs leur donnent parfois le nom spécial de σπονδεῖα (4) : ce mot, dérivé de σπονδή, libation, semble faire allusion à l'usage liturgique de ces vieux airs ; nous savons d'ailleurs par Plutarque (5) que les libations « réclament la flûte à l'égal de la couronne ». C'est à côté de l'autel que l'enharmonique a pris naissance.

Aristoxène nous donne, sur la constitution de ces vieilles gammes, des détails assez complets, qui malheureusement ont été quelque peu défigurés &

(1) *Harmoniques*, p. 23 M.
(2) Plutarque, Περὶ Μουσικῆς, c. 11. Nous désignerons cet ouvrage par les initiales Π.Μ.
(3) Π. Μ., c. 7 : τοὺς νόμους τοὺς ἁρμονικούς.
(4) Textes dans le Π. Μ. de MM. Weil & Reinach, au c. 19.
(5) *Quæst. conv.*, VII, 8, 4.

tronqués par Plutarque. J'ai essayé ailleurs (1) de rétablir & de commenter ce texte : je n'en donne ici que la traduction : « Les musiciens, — ainsi s'exprime Aristoxène, — considèrent Olympos comme l'inventeur du genre enharmonique : on ne connaissait avant lui que le diatonique & le chromatique. Ils supposent qu'il fut amené à cette innovation de la manière suivante : comme il pratiquait le genre diatonique, il faisait passer souvent la mélodie du *si* ou du *la* au *fá,* sans s'arrêter au *sol;* ayant remarqué le beau caractère de ces successions, il construisit à leur image une échelle fixe qui lui parut digne d'être adoptée, & en fit usage dans le mode dorien. Cette gamme ne contenait plus les intervalles propres au genre diatonique ou au chromatique, mais ne contenait pas davantage ceux de l'enharmonique (les quarts de ton). Tels furent les premiers essais d'Olympos dans le genre enharmonique : on considère en effet comme antérieure à toutes les autres mélodies de ce genre la musique liturgique (σπονδεῖον) où aucun des intervalles employés n'a le caractère d'un genre déterminé. » Ici s'ouvre une assez longue parenthèse, où un contradicteur imaginaire est convaincu de son erreur ; cette réfutation, qui devait être triomphante chez Aristoxène, a perdu, dans le résumé de Plutarque, beaucoup de son éclat. Par bonheur, elle n'a pas trait directement à notre sujet. Aristoxène poursuit ainsi :

« En effet les deux quarts de ton successifs du tétracorde moyen (*fa-mi*-mi*) dont on se sert aujourd'hui ne semblent pas appartenir au compositeur. C'est ce qu'il est facile de reconnaître lorsqu'on entend jouer un aulète dans le style archaïque : alors le demi-ton du tétracorde moyen lui-même n'admet pas de subdivision. Telles furent les origines de l'enharmonique. C'est ultérieurement que le demi-ton fut divisé dans les airs lydiens & phrygiens. On voit donc qu'Olympos a enrichi la musique d'un genre nouveau, inconnu avant lui : il fut le fondateur de la grande musique hellénique. »

On voit que l'enharmonique primitif est caractérisé uniquement par l'absence du *sol,* deuxième note du tétracorde moyen. En outre, le Phrygien Olympos a employé d'abord & de préférence l'enharmonique dorien ; mais nous savons par ailleurs (2) qu'il s'était également servi (dans le nome d'Athéna) du « phrygien enharmonique », & du lydien, sans doute enharmonique aussi, dans son « chant de deuil sur la mort de Python (3) ».

Les mélodies d'Olympos, grâce à leur usage liturgique, s'étaient conservées : Aristophane (4), Platon, Aristote, Aristoxène les avaient entendues ;

(1) *Revue de Philologie*, XXIII, p. 238. J'ai vu depuis avec plaisir que MM. Reinach & Weil s'étaient rencontrés avec moi pour le maintien de ἀλλ' οὐδέ. J'admets leur texte pour le membre de phrase ἐκμελὲς δὲ... σύνθετον, & leur interprétation me semble la meilleure possible. Le déplacement de la phrase Τὰ μὲν οὖν... τοιαῦτα ne s'imposait pas. Je persiste à supposer une lacune *avant* la phrase Ὕστερον δέ.

(2) Π. Μ., c. 33.

(3) Π. Μ., c. 15. Cf. Cl. Al., *Strom.*, I, 16.

(4) *Chevaliers*, v. 9.

& il semble bien qu'ils n'aient pas connu de musique plus vénérable par son antiquité. L'assertion d'Aristoxène, que tout, avant Olympos, était diatonique ou chromatique, semble donc dénuée de preuves ; il est bien plus probable au contraire que la gamme défective d'Olympos a précédé les gammes plus complètes des genres chromatique & diatonique. Quant au caractère de cette vieille musique, tous les anciens sont d'accord : elle avait une beauté unique, une puissance d'émotion religieuse qu'on eût vainement cherchée ailleurs : « Que ces airs, dit Platon (1), soient exécutés par un bon artiste ou une mauvaise joueuse de flûte, ils possèdent le don unique de l'enthousiasme religieux ; ils révèlent à elles-mêmes les âmes faites pour le culte des dieux & les mystères ; car ils sont eux-mêmes divins. » Les mêmes expressions sont reprises dans le *Minos* (p. 318 B). Aristote, voulant montrer que la musique n'est pas un simple divertissement, mais a des effets moraux (2), ne trouve pas de meilleur exemple que celui des airs d'Olympos : « Chacun reconnaît, dit-il, que ces airs produisent l'enthousiasme. » Aristoxène (3) déclare le style d'Olympos inimitable & inaccessible aux modernes, malgré toutes les ressources de leur art compliqué. Les auteurs qui parlent des σπονδεῖα leur attribuent des qualités du même ordre (4) ; Denys d'Halicarnasse, en particulier, compare l'éloquence d'Isocrate à la musique grave « des airs de flûte spondiaques, ou des mélodies doriennes & enharmoniques ». Ce rapprochement est à noter.

Tels sont les témoignages des anciens. Ils nous causent, à vrai dire, quelque surprise : on conçoit difficilement que ces joueurs de flûte phrygiens aient cultivé, avant tout autre, le mode dorien, qui est le mode grec par excellence, le seul vraiment grec selon Platon (5) ; &, quand leurs mélodies appartenaient à leur mode national, troublant & passionné, comment pouvaient-elles convenir au culte des divinités grecques, d'Athéna en particulier ?

Sur ce dernier point il faut nous garder des préjugés : sans doute les aulètes phrygiens qui parcouraient la Grèce étaient d'assez pauvres hères (6), de condition servile, musiciens errants applaudis de la foule & recherchés des poètes pour l'agilité de leurs doigts & la fougue de leur interprétation, vrais tziganes de l'antiquité, mais leur musique nationale valait mieux qu'eux-mêmes : on nous parle (7) à son sujet de « transport » & d' « orgie », mais

(1) *Banquet*, p. 215 C.
(2) *Pol.*, VIII, 5, 5.
(3) H. M., c. 18.
(4) Jamblique, *de Vit. Pyth.*, p. 112. — Sextus Emp., *adv. Mus.*, c. 8. — Denys, *de vi dicendi Dem.*, c. 22.
(5) *Lachès*, p. 188.
(6) Athénée, XIV, 624b.
(7) Platon, *Rép.*, III, p. 399 B. — Aristote, *Pol.*, VIII, 5, 8. — *Probl.* XIX, 48, &c.

aussi d' « extase » & d' « enthousiasme » ; cette dernière expression est même la plus fréquente; or ne servait-elle pas déjà à dépeindre les effets de la musique d'Olympos.

Platon reconnaît au phrygien un pouvoir persuasif qui le rend également propre à convaincre les hommes & à fléchir les dieux. Certes le phrygien s'est abaissé à d'autres emplois : il accompagnait (1), par exemple, la promenade nocturne du jeune homme qui dérangeait la méditation de Pythagore ; c'est que sa puissance expressive, comme l'a fort bien vu Platon, lui permettait d'exciter tous les sentiments vifs de l'âme, depuis les plus religieux jusqu'aux plus humains ; &, si le philosophe réussit à calmer le jeune énergumène en prescrivant au flûtiste une « modulation en spondiaque », ce n'est pas qu'il y ait eu entre le phrygien & le spondiaque une profonde différence matérielle, une opposition manifeste ; tout au contraire, il devait suffire de fort peu de chose pour changer du tout au tout le caractère de ce mode émouvant & riche. Le phrygien peut donc convenir à la prière ; &, si malgré tout un doute subsiste, si l'on s'étonne qu'Athéna, l'ennemie jurée de la flûte, ait souffert les accents d'un mode apparenté de si près à cet instrument, il faut remarquer que le phrygien de cette époque reculée devait être très primitif, à peine formé, incapable encore de troubler les cœurs. Et cette même observation lève aussi la première difficulté : les mélodies d'Olympos n'étaient, en réalité, pas plus doriennes que phrygiennes ou lydiennes : la distinction de ces modes est l'œuvre d'une époque ultérieure, plus réfléchie, & en possession d'une musique plus développée. Celle du VIIIe siècle avant notre ère n'avait ni théorie, ni notation ; elle se composait de quelques airs dont chacun comprenait un très petit nombre de notes (2) ; ces airs avaient tous une sorte de noyau commun : la quinte *si la fa mi ;* mais cette étendue était dépassée, tantôt vers le haut, tantôt vers le bas, sans qu'il y ait eu pour cela de règles fixes.

Les théoriciens de l'âge classique essayèrent de réduire ces vagues mélopées à leur système modal ; ils n'y parvinrent qu'imparfaitement, parce que les nomes d'Olympos avaient aussi peu de rapports avec les gammes du Ve siècle que le plain-chant avec notre tonalité moderne : Aristoxène est, comme nous l'avons vu, obligé d'admettre qu'Olympos employait tour à tour le lydien, le phrygien & le dorien, ce qui suppose, chez ce vieux maître, une culture musicale & une conscience dans le choix des moyens également invraisemblables. Nous ne cherchons donc pas à déterminer l'échelle du dorien, du phrygien ou du lydien enharmoniques d'Olympos ; ces dénominations ne répondent à rien, qu'à de fugitives apparences, qui donnaient aux musicologues du IVe siècle l'illusion tantôt d'une gamme de *mi* en *mi,* tantôt d'une gamme de *ré* en *ré,* ou d'*ut* en *ut.*

(1) JAMBLIQUE, *loc. laud.*
(2) H. M., c. 18.

Quant aux effets extraordinaires de cette musique si rudimentaire, ils n'ont rien qui doive nous surprendre. Ils sont dus d'abord à une qualité que les Grecs désignent par les noms d'ὀλιγοχορδία, « petit nombre de notes », ou de μανότης, « espacement » : l'omission constante du *sol* produit des sauts de tierce majeure ou de triton dont Aristoxène & tous les musiciens grecs sentaient le « beau caractère » : la mélodie prenait ainsi une allure simple, primitive, un peu fruste, & comme une dignité hiératique. Et surtout ces vieux airs ne ressemblaient pas aux airs récents : ils étaient, comme le remarque fort bien Aristoxène, inimitables ; & cela, parce qu'ils ne reposaient pas sur le système modal contemporain ; on avait, à les entendre, des surprises ; le sens, comme celui d'une langue à demi perdue, en était voilé de mystère ; ils demeuraient comme de précieux débris d'un autre âge ; ils étaient tout imprégnés de la poésie du passé.

II

Ces airs religieux, venus du vieil Orient mystique, se transmirent de génération en génération, à l'ombre des sanctuaires, vénérés des fidèles, admirés des musiciens. Mais, en même temps, ils furent le point de départ & le centre d'un riche développement musical ; la plante exotique poussa sur le sol de Grèce de fortes racines & se couvrit de fleurs nouvelles : ce n'est pas là, bien au contraire, un fait unique dans l'histoire de la civilisation grecque : le génie hellénique est peut-être moins remarquable par ses inventions propres que par le parti extraordinaire & vraiment original qu'il a su tirer de ses emprunts ; cette « nationalisation » rapide des éléments étrangers, dont nous pouvons aujourd'hui suivre les progrès pour la peinture, la sculpture & l'architecture, s'est faite également dans l'art musical ; &, quoique les documents soient ici beaucoup plus rares, il est possible d'apercevoir, de loin en loin & comme par échappées, la route suivie par les maîtres musiciens du VIIe, du VIe & du Ve siècle.

Certains d'entre eux empruntent à la musique liturgique des formules rythmiques ou mélodiques qu'ils emploient telles quelles : Thalétas, selon Héraclide de Pont (1), s'est inspiré des airs de flûte d'Olympos, lorsqu'il a employé le péon & le crétique : or Thalétas n'est pas un joueur de flûte : même à la guerre, les Crétois n'employaient que la lyre : il a donc appliqué à l'instrument national une invention des aulètes phrygiens. Stésichore (2), de son côté, emprunte à Olympos son air dit ἁρμάτειος (du char), qu'il insère dans une composition personnelle. D'autres musiciens, dont les noms malheu-

(1) Π. Μ., c. 10.
(2) Π. Μ., c. 7.

reusement ne nous ont pas été transmis, ne se contentent pas d'adapter les vieux airs à des paroles nouvelles : ils les tranforment & les enrichissent. L'idée nouvelle, qui peut nous paraître étrange, mais n'en a pas moins son mérite, fut d'introduire une quatrième note dans le tétracorde incomplet d'Olympos, entre le *fa* & le *mi* : la lacune entre le *la* & le *fa*, caractéristique du genre, était ainsi conservée, en même temps que la mélodie gagnait en variété. Le texte d'Aristoxène cité plus haut nous apprend :

1° Que c'est dans le tétracorde moyen que cette division du demi-ton était le plus essentielle ; d'où il faut conclure que le demi-ton *ut-si* fut divisé à son tour, mais plus tard ;

2° Que c'est dans le mode dorien que cette division eut lieu tout d'abord. Il faut rapprocher de cette indication une phrase d'Aristoxène conservée par Clément d'Alexandrie (1) : « Le genre enharmonique convient au mode dorien, le diatonique au phrygien. » Il ne peut s'agir ici de l'enharmonique d'Olympos, où Aristoxène lui-même reconnaît tantôt le dorien, tantôt le phrygien ou le lydien. Il s'agit donc de l'enharmonique perfectionné, avec quarts de ton. Dans le passage de Denys d'Halicarnasse cité plus haut, le dorien est de même rapproché de l'enharmonique & *distingué* du style liturgique.

Il est possible d'expliquer cette affinité particulière. Tant que le demi-ton du tétracorde moyen fut seul subdivisé, le dorien n'eut aucun avantage sur les autres modes : les gammes pouvaient avoir les formes suivantes :

Mi	Ré	Ut	Si	La	Fa	Mi*	Mi
Ré	Ut	Si	La	Fa	Mi*	Mi	Ré
Ut	Si	La	Fa	Mi*	Mi	Ré	Ut

Mais, lorsqu'on inséra un autre quart de ton entre l'ut & le si, la situation changea : si dans la gamme dorienne on supprime le *ré*, pour compenser cette addition, le tétracorde supérieur devient semblable au moyen : la gamme prend ainsi une régularité dont les Grecs durent faire grand cas. Au contraire les gammes phrygienne & lydienne ne se prêtaient pas à cette construction symétrique : il n'y a pas, dans ces échelles, de place disponible pour un second tétracorde composé d'une tierce & de deux quarts de ton. Le genre enharmonique ne put s'y développer aussi librement que dans la gamme dorienne ; il y pénétra cependant, mais non sans peine ; le mode phrygien surtout était rebelle, car il a pour note extrême le *ré*, dont la symétrie exige la suppression ; priver la gamme de cette note, n'est-ce pas lui enlever son caractère propre, la rendre pareille au lydien ? Aristoxène (2) ne recule pas devant cette opération cruelle : il écrit d'abord la gamme dorienne enharmo-

(1) *Strom.*, VI, p. 279.
(2) Cléonide, p. 15 M.

nique parfaite ; & il fait partir les gammes phrygienne & lydienne de la seconde & de la troisième notes de cette échelle-type :

Mi	Ut	Si*	Si	La	Fa	Mi*	Mi
Ut	Si*	Si	La	Fa	Mi*	Mi	Ut
Si*	Si	La	Fa	Mi*	Mi	Ut	Si*

Aristoxène en parle à son aise : le genre enharmonique n'existe plus de son temps ; il peut raisonner à perte de vue sur cette matière morte, & la faire entrer de force dans les cadres étroits de ses belles classifications ; c'est sur le cadavre qu'il opère. Mais les musiciens qui écrivaient & exécutaient des mélodies enharmoniques auraient été bien en peine de reconnaître le mode phrygien dans la seconde échelle, un mode musical quelconque dans la troisième. Le mot malveillant d'Adraste (1) revient ici à la mémoire : « Aristoxène n'est pas un vrai musicien, c'est un chercheur de nouveautés. » Les « vrais musiciens », c'est-à-dire les praticiens de la musique, nous ont laissé un souvenir de leurs gammes, mais bien confus & incomplet, dans un passage d'Aristide Quintilien qui a déjà fait l'objet de bien des commentaires & sur lequel j'ai à mon tour essayé de dire quelques mots (2). Je ne retiendrai de cette étude, forcément très conjecturale, que le point suivant, sur lequel M. Reinach est d'accord avec moi : la gamme phrygienne d'Aristide est plus vraisemblable que celle d'Aristoxène :

Ré Ut Si* Si La Fa Mi* Mi Ré

Je ne prétends pas d'ailleurs que la gamme phrygienne enharmonique n'ait pu avoir d'autres formes : il dut y avoir plus d'une manière de concilier les exigences du mode phrygien avec celles du genre enharmonique ; & cela en raison même des difficultés que présentait cette conciliation ; il dut en aller de même pour les modes lydien, mixolydien & ionien ; mais le dorien d'Aristide ne diffère que par un détail du dorien d'Aristoxène :

Mi Ut Si* Si La Fa Mi* Mi (Ré).

Le *ré* inférieur est un son supplémentaire, qui ne fait pas partie intégrante de la gamme, & ne sert sans doute que pour certains écarts exceptionnels de la mélodie : (pareille liberté est accordée à certains modes « authentiques » de notre plain-chant) ; mais l'octave de *mi* en *mi* est identique à celle que nous donne Cléonide. Le dorien enharmonique avait une forme régulière & fixe dont les autres modes n'étaient pas susceptibles : ils ne purent qu'imiter de leur mieux, & toujours imparfaitement, l'enharmonique normal & parfait dont le mode dorien leur donnait le type.

(1) Proclus, *in Tim.*, 192 A.
(2) Ar. Qu., p. 21 M. — *Revue de phil.*, XXIV, p. 31.

A quelle époque eut lieu la subdivision du demi-ton *fa-mi*, puis du demi-ton *ut-si*? Nous ne pouvons le savoir avec précision; mais nous avons deux limites. La première nous est donnée par la notation : les deux alphabets musicaux que nous ont transmis les musicologues anciens sont adaptés l'un & l'autre aux besoins du genre enharmonique développé : l'un & l'autre possèdent, pour chaque intervalle de demi-ton, trois signes successifs, dont le diatonique n'emploie que deux. Il est vrai que ces trois signes sont également nécessaires au genre chromatique; mais nous savons d'autre part que les premiers maîtres de musique n'étudiaient que l'enharmonique (1) : on peut donc croire, avec Westphal, que ces deux systèmes de notation ont été imaginés, l'un & l'autre, pour écrire les gammes & les airs enharmoniques : ce genre avait donc pris sa forme définitive avant l'invention des signes musicaux; & ces signes existaient certainement au ve siècle : Aristoxène n'en parle pas comme d'une invention récente, mais au contraire reproche à ses devanciers de ne s'être occupés que d'établir des échelles notées, où la division des intervalles était poussée à l'extrême (καταπυκνώσεις τῶν διαγραμμάτων). Nous savons d'autre part que les Pythagoriciens entendaient par δίεσις (mot à mot : passage) le demi-ton; ce mot prit plus tard le sens de quart de ton (2); c'est là, à ce qu'il semble, le sens que lui auraient donné Pythagore & ses premiers disciples, si la division du quart de ton avait été régulière & normale de leur temps : il ne faut donc pas faire remonter plus haut que le vi^e^ siècle la constitution définitive de la gamme dorienne enharmonique.

Nous ne savons à qui attribuer la subdivision du demi-ton; M. Reinach parle à ce propos d'une « glissade d'origine barbare », qu'on trouverait encore aujourd'hui en Asie, & que les Grecs n'ont fait que régulariser. L'hypothèse n'a en soi rien d'invraisemblable, mais aucun texte ne vient la confirmer : tout au contraire, c'est l'enharmonique primitif, sans quarts de ton, que les Grecs considèrent comme venu d'Asie. Quelle que soit d'ailleurs la première origine de ce son intercalaire, il me semble certain que ce sont des musiciens grecs qui l'ont adopté & introduit dans les gammes défectives empruntées à la liturgie. A partir du viie siècle, la Grèce produit elle-même ses musiciens; elle ne fait plus appel aux compositeurs d'outre-mer; &, si les virtuoses asiatiques sont encore renommés, ce sont des maîtres de race hellénique qui inventent les nouveaux airs, les nouveaux rythmes & les nouvelles gammes : Terpandre, Polymnestos, Clonas, Saccadas, Archiloque, Arion, Thalétas, Stésichore, Lasos & autres. Entre tous ces noms, nous ne pouvons qu'hésiter : il est probable d'ailleurs que le nouveau genre ne fut pas créé en un jour; plus d'un contribua à son progrès, & c'est grâce aux efforts accumulés de ces novateurs inconnus que l'enharmonique prit, vers le milieu du vi^e^ siècle, sa forme parfaite.

(1) *Harm.*, pp. 2, 4, 5, 6, 26, &c.
(2) Nic., *Eneb.*, p. 17; Théon, p. 55 Hiller; Macrobe, *in somn. Scip.*, II, 1, 23.

Pendant un peu plus d'un siècle, l'enharmonique fut le genre favori des musiciens grecs ; son nom même (ἁρμονία) ne signifie pas autre chose que l'*accord* (de la lyre ou de la flûte : *Stimmung*). L'enharmonique est donc le genre normal, dont les autres ne sont que des altérations. La notation est faite pour lui ; les théoriciens qui, à partir de Lasos d'Hermioné, essayent d'analyser l'art musical & de le réduire en préceptes, réservent tous leurs soins pour ce genre ; & il ne suffit pas de dire avec Westphal & Marquardt, pour expliquer cette prédilection, que l'enharmonique était le seul genre qui offrît des difficultés de perception : les intervalles du chromatique & des différentes nuances ou altérations (χροαί) du diatonique n'étaient guère plus faciles à saisir & à déterminer exactement ; &, si l'enharmonique n'avait été qu'une curiosité musicale, Pythoclide, Lamproclès, Agathoclès, Ératoclès, Damon n'auraient pas pris la peine de l'étudier & d'en enseigner les éléments : ces auteurs, — flûtistes ou citharistes eux-mêmes pour la plupart, — sont des maîtres de musique & non des philosophes ; ce sont des exécutants ou des compositeurs qu'ils cherchent à former, non des érudits ; leurs traités ressemblent plus à nos « Cours de Solfège » ou à nos « Méthodes de Piano » qu'à la Rhétorique d'Aristote : de là justement viennent les dédains d'Aristoxène le philosophe. S'ils n'ont étudié que l'enharmonique, c'est que la connaissance approfondie de ce genre était indispensable au musicien du ve siècle.

Nous savons d'ailleurs (1) que le genre chromatique, régularisé par Lysandre de Sicyone (2) vers le vi^e^ siècle, employé par les citharistes, ne fut pas admis par les grands lyriques ; & la tragédie, qui fut presque toute la poésie du ve siècle, rejette ce même genre. Ce n'est que vers le déclin de l'art tragique que le poète Agathon osa, par une innovation très hardie, introduire le chromatique dans une de ses pièces intitulée *Les Mysiens* (3). Simonide, Pindare, Phrynichos, Eschyle, Sophocle & Euripide n'avaient donc le choix qu'entre le diatonique & l'enharmonique ; on peut supposer sans trop d'invraisemblance que leur prédilection était pour ce dernier genre : & c'est bien une mélodie enharmonique que nous montre le fragment si précieux & si mutilé de la partition d'*Oreste* (4), publié par Wessely en 1892 ; cette mélodie roule sur les notes suivantes :

Si* Si La Fa Mi* Mi Ré,

qui figurent également dans l'enharmonique dorien & l'enharmonique phrygien d'Aristide ; je croirais plutôt aujourd'hui, avec Monro (5) & Gevaert, au mode

(1) H. M., c. 20.
(2) Ath., XIV, 638 a.
(3) *Quæst. conv.*, III, 1, 1.
(4) M. Gevaert (*La mélopée antique...*, app., p. 388) préfère la transcription chromatique & a convaincu von Jan (*Musici, suppl.*, p. 5). Je crois, avec M. Reinach (*Rev. Ét. Gr.*, XII, p. 424), qu'une pareille innovation aurait été signalée par Aristoxène : l'*Oreste* était plus célèbre que les *Mysiens* d'Agathon.
(5) *The modes of Greek music*, p. 93.

dorien, qui fut, avec le mixolydien, le plus employé dans les chœurs tragiques (1), & se prêtait même aux lamentations pathétiques (2); le phrygien, mode enthousiaste, convenait beaucoup moins au caractère des choreutes, spectateurs curieux d'une action où ils n'avaient pas, au temps d'Euripide & de Sophocle, d'intérêt direct. Or la tragédie d'*Oreste* doit être rapportée à l'année 408 : l'enharmonique, & en particulier l'enharmonique parfait ou dorien, n'avait donc pas encore perdu son prestige, après plus d'un siècle d'existence.

III

Mais son règne tire à sa fin : à côté de la tragédie languissante, se développe un lyrisme renaissant; les vieilles formes du nome & du dithyrambe sont reprises par de hardis novateurs, qui osent y introduire des éléments nouveaux, pris à la tragédie : les chœurs dans le nome, qui est, par essence, un solo, une action dramatique dans le dithyrambe, qui est un chant choral; (mais Bacchylide avait déjà composé des dithyrambes dialogués.) Surtout ils augmentent de beaucoup le rôle de la musique, une musique raffinée & tourmentée, volontiers imitative. Mélanippide, Cinésias, Phrynis, Timothée, Philoxène, Télestès rejettent hardiment les vieilles règles de l'art musical; ils remplacent les couples de strophe & antistrophe par des séries de vers d'étendue variable (*anaboles*); ils usent & abusent de la modulation; ils augmentent sans mesure le nombre des cordes de la lyre, c'est-à-dire l'étendue de leurs mélodies : ils poussent des reconnaissances aventureuses dans le registre aigu, doux & plaintif, & le registre grave, troublant & lugubre. Il faut, pour apprécier leur courage, lire les cruelles moqueries que leur prodigue Phérécrate (3); mais ils ne se laissent pas intimider; encouragés par les poètes intelligents comme Euripide, ils conquièrent, non sans peine, la faveur du public; & Périclès leur fait bâtir une salle de concerts (ᾠδεῖον) : les musiciens de la fin du Ve siècle avant notre ère, plus heureux que bien des maîtres de la fin du XIXe siècle, pouvaient entendre exécuter leurs œuvres ailleurs que dans une salle de théâtre.

Le succès de la nouvelle école n'alla pas sans dommage pour la musique classique : le genre enharmonique fut emporté dans la tourmente, avec la sobriété des modulations, la symétrie antistrophique & les bornes imposées à l'étendue mélodique. « Chromatique, modulations, grand nombre de notes (4) »,

(1) [Ar.], *Probl.* XIX, 48; — Π. M., c. 16.
(2) Π. M., c. 17.
(3) Π. M., c. 30.
(4) Π. M., c. 21.

voilà, selon Aristoxène, les trois caractères du nouvel art musical. Si l'on en croit Boèce (1), les magistrats lacédémoniens reprochèrent à Timothée le caractère réaliste de sa musique, l'abandon de la forme antistrophique, & la substitution du chromatique à l'enharmonique.

Le genre enharmonique ne fut pas abandonné d'un seul coup, pas plus qu'il ne s'était formé en un jour. Nous savons, par Denys d'Halicarnasse (2), que les auteurs de dithyrambes modulaient volontiers du diatonique au chromatique & à l'enharmonique. Mais le chromatique prit bientôt le dessus ; c'est sans doute à l'imitation des maîtres du dithyrambe nouveau qu'Agathon l'introduisit dans la tragédie, ce qui était porter une grave atteinte au prestige de l'enharmonique. Au temps d'Aristoxène, le genre si cher aux Athéniens du Ve siècle est complètement hors d'usage (3) ; plusieurs en nient même l'existence, parce que leur oreille n'est plus sensible au quart de ton ; lorsqu'ils doivent exécuter une ancienne mélodie écrite dans ce genre, ils la « rapprochent du chromatique », c'est-à-dire qu'ils remplacent les deux quarts de ton par deux demi-tons un peu surbaissés : le chœur enharmonique de l'*Oreste* était donc chanté d'une manière inexacte & un peu fausse, aux reprises du IVe siècle & de l'époque alexandrine. Le quart de ton n'était plus employé, à ce qu'il semble, que dans les airs liturgiques ; c'est du moins ce que semble dire le texte d'Aristoxène cité au début de cette étude (*les deux quarts de ton successifs du tétracorde moyen dont on se sert aujourd'hui*) ; c'est précisément dans ces airs qu'il ne devrait pas figurer : il s'y était sans doute introduit au moment de la grande vogue de l'enharmonique développé, & y avait été maintenu par esprit de conservation ; les flûtistes ignorants croyaient leur donner ainsi une couleur antique, puisque le quart de ton était étranger à la musique contemporaine ; mais les véritables artistes, versés dans la connaissance de l'ancienne musique, méprisaient ce faux archaïsme, & savaient rendre aux vieilles mélodies leur physionomie primitive.

Après Aristoxène, le souvenir même de l'enharmonique tend à s'effacer. Denys (4) ne cite le quart de ton que d'une manière dubitative : c'est un intervalle admis par quelques théoriciens seulement. Ptolémée ne cite l'enharmonique que pour mémoire ; on n'emploie de son temps que des mélanges de chromatique & de diatonique. Enfin au temps de Gaudence (5) le chromatique est abandonné à son tour : le diatonique est seul en usage ; la musique antique, après de longs détours, s'est arrêtée à ce genre, *cujus regni non erit finis*.

(1) *Inst. mus.*, I, 1. Cf. Croiset, *H.L. Gr.*, III, 637.
(2) *Comp. Verb.*, c. 19.
(3) *Harm.*, p. 23 M ; — H. M., c. 38.
(4) *Comp. Verb.*, c. 11.
(5) P. 6 M.

IV

Aristoxène a vivement déploré l'oubli où était tombé de son temps le genre enharmonique, « le plus beau des genres ». Faut-il nous associer à ces regrets, ou n'y voir que le parti pris d'un musicologue érudit, fier de sa connaissance du passé, sévère au présent? Cette question doit être résolue, non par nos préjugés, mais par les textes des anciens, qui ont sur nous l'avantage d'avoir pu entendre des mélodies enharmoniques; quelle était, à l'audition de ces suites étranges de quarts de ton, leur impression? Il semble qu'elle n'ait jamais changé : Aristoxène (1) caractérise l'enharmonique par le mot de *gravité* (σεμνότης); il compare les beautés sérieuses de ce genre à celles des dialogues philosophiques de Platon (2); il trouve dans son nom même l'indication de son excellence (3). Denys d'Halicarnasse, ainsi que nous l'avons vu plus haut, parle, de son côté, du charme sévère du dorien enharmonique. Selon Plutarque (4), « le chromatique amollit, l'enharmonique donne de la fermeté »; la même opposition se retrouve dans Boèce (5). Aristide Quintilien (6) & le même Boèce (7) reconnaissent que le diatonique est « plus naturel »; mais l'enharmonique est « plus juste »; le chromatique est mou. En un mot, le caractère du genre enharmonique est précisément celui du dorien : gravité, fermeté, calme & sérieux. On pouvait d'ailleurs prévoir ce résultat, étant donnée l'affinité mutuelle de ce genre & de ce mode.

Ces témoignages sont nombreux; mais ils ont un défaut : ils datent tous d'une époque où l'enharmonique avait cessé de vivre : ce n'est pas Denys, ni Plutarque, encore moins Boèce, qui ont entendu les mélodies enharmoniques; ce ne sont donc pas leurs impressions personnelles qu'ils nous livrent. Seul Aristoxène a pu juger par lui-même des effets de ce genre : les quarts de ton existaient encore dans la musique religieuse de son temps, & il pouvait, avec l'aide de quelques artistes instruits, épris d'archaïsme, comme Tyrtée de Mantinée, Andréas de Corinthe, Thrasylle de Phlionte (8), reconstituer les gammes abandonnées, & se donner à lui-même le délicat plaisir d'un « Concert de musique ancienne ». C'est à lui que sont empruntées sans doute les indications que nous donnent les auteurs plus récents : & nous voilà réduits, une fois de plus, à la seule autorité d'Aristoxène.

LOUIS LALOY

(A suivre.)

(1) Π. Μ., c. 38.
(2) PLUT., *Quæst. Conv.*, VII, 8, 1.
(3) THÉON, p. 88.
(4) *Non posse...*, c. 13.
(5) *Inst. Mus.*, I, 1.
(6) I, 9, p. 19.
(7) I, 21.
(8) Cités par Aristoxène dans le Π. Μ., c. 21.

Michel Brenet. **Un poète-musicien français du xve siècle : Eloy d'Amerval.**

Les historiens de l'art musical inscrivent le nom d'Eloy parmi ceux des fondateurs de l'école du contrepoint vocal, au xve siècle, en se fondant sur la double autorité de Tinctor & de Gafori, & sur l'existence d'une messe à cinq voix, de ce compositeur, parmi les manuscrits de la chapelle pontificale.

C'est dans son traité de la musique mesurée, intitulé *Proportionale,* que Tinctor, citant la messe *Dixerunt discipuli,* déclare Eloy « très savant dans les modes », *in modis doctissimum,* — le mot *mode* étant pris, non dans le sens tonal, mais dans le sens rythmique que lui attribuait la théorie de la notation proportionnelle (1). Gafori, dans sa *Practica musica,* publiée en 1496, c'est-à-dire une vingtaine d'années après la rédaction du *Proportionale* de Tinctor, se réfère visiblement au jugement de son prédécesseur, pour rappeler le même fragment de la messe d'Eloy, & dire à son tour ce musicien *in modis doctissimus* (2).

Cette messe existe, sous le nom d'Eloy, & sous le titre, rapproché de la prononciation italienne, *Diserunt discipuli,* dans le ms. 14 de la chapelle pontificale, exécuté après 1481 (3). Une copie du *Kyrie* & de l'*Agnus Dei* fut faite par Baini pour Kiesewetter, qui mit en partition les deux morceaux & les publia dans l'appendice de son Histoire de la musique (4). Ils furent jugés par Fétis « de grand mérite pour le temps où ils ont été écrits », & leur auteur parut à Ambros s'approcher du premier rang parmi les maîtres de son temps. A cette unique composition connue d'Eloy pourrait probablement s'ajouter la pièce, ou les pièces contenues sous le nom apparemment altéré de Eloym, Bloym, Blomy, dans l'un des manuscrits de la cathédrale de Trente, passés, depuis quelques années, à la Bibliothèque impériale de Vienne. Une légère contradiction existe entre les deux descriptions sommaires qu'en 1885 & 1897 M. Haberl a données de ces précieux volumes : d'après l'une, un morceau serait renfermé dans le ms. 87 ; d'après la seconde, ce serait dans le ms. 92 que se trouveraient un *Et in terra* & un *Patrem* (5).

Si ce total d'œuvres est un des plus brefs que puisse nous présenter actuellement la bibliographie musicale du xve siècle, l'estime de Tinctor & l'intérêt des rares fragments conservés suffisent à justifier des recherches tentées pour « établir les éléments d'une biographie d'Eloy », chose dont,

(1) Coussemaker, *Scriptorum,* t. IV, p. 175.

(2) Gafori, *Musicæ utriusque cantus practica,* lib. II, cap. 7. Les deux phrases latines de Tinctor & de Gafor sont citées en note par Fétis, à l'article *Eloy* de sa *Biographie univers. des musiciens,* t. III, p. 130.

(3) Ce ms. a été décrit par M. Haberl dans sa monographie sur Du Fay (*Bausteine für Musikgeschichte,* t. I, p. 74) & dans son catalogue des archives musicales de la chapelle pontificale (*Bausteine,* t. II, p. 130).

(4) Kiesewetter, *Geschichte der europ. abendl. Musik,* pl. XIV & XV.

(5) Haberl, *Bausteine,* I, 90, & *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für 1897,* p. 25.

en 1860, Fétis reconnaissait n'avoir pu rien savoir. L'existence en Flandre & en Hainaut, à l'époque actuelle, de familles portant le nom d'Eloy, l'induisait en la tentation, toujours aiguë chez lui, de revendiquer le vieux maître pour la patrie belge ; & l'absence de ses œuvres dans les recueils imprimés depuis 1501 par Petrucci l'engageait à reculer son décès à une époque de beaucoup antérieure. Il est inutile, pour annuler la première hypothèse, d'insister sur ce que, en maintes régions de langue française, l'usage du prénom Eloy, pris comme nom de famille, pourrait être constaté. La seconde supposition de Fétis n'a pas plus de solidité, car, malgré le nombre énorme des œuvres qu'ils contiennent, les recueils de Petrucci sont loin de représenter la totalité des compositeurs vivant ou ayant vécu à l'époque de leur publication.

Eloy ne figurant ni sur les listes des chanteurs de la chapelle pontificale & de la chapelle de Bourgogne, ni sur celles des chapelains du roi de France, & sa présence n'étant pas signalée dans les petites cours italiennes, dont se sont occupés plusieurs érudits modernes, il y a lieu de le chercher dans des sphères artistiques plus modestes, dans de simples maîtrises d'églises cathédrales ou collégiales : c'est, en effet, à la maîtrise de Sainte-Croix d'Orléans, en 1483, puis à celle de l'église de Béthune, que nous croyons pouvoir le reconnaître.

Depuis le 8 mai 1430, la délivrance d'Orléans par Jeanne d'Arc, accomplie l'année précédente, était célébrée dans cette ville par une procession annuelle, avec office religieux, prédication en l'honneur de Jeanne, & réjouissances populaires. Loin que le zèle pieux & patriotique des Orléanais se ralentît avec les années, la célébration de cette fête devenait de plus en plus solennelle ; sur le parcours de la procession, qui suivait le tracé de l'ancienne enceinte, on élevait de nouveaux échafauds ou reposoirs, où des groupes de menestriers sonnaient des fanfares & représentaient des jeux par personnages. En 1483, les comptes municipaux relatifs à la procession du 8 mai contiennent, outre les dépenses accoutumées, un article spécial, relatif à l'introduction dans la cérémonie d'un embellissement supplémentaire, dû à l'initiative du musicien & versificateur Eloy d'Amerval :

« A messire Eloy d'Amerval, maistre des enffans de cueur de Saincte-Croix d'Orléans, tant pour lui que pour les autres chantres & chapelains d'icelle eglise qui ont chanté avec les chantres & chappelains de l'eglise Saint-Aignan d'Orléans & fait le service appartenant & accoustumé faire à ladicte procession d'icelle ville, 28 s. p. [sous parisis.]

« Audit messire Eloy d'Amerval, la somme de cent quatre solz parisis, pour la valleur de quatre escuz d'or à lui ordonnez estre paiez & baillez en recompense & remuneracion de avoir dité & noté en latin & en françois ung motet, pour chanter doresenavant ès processions qui se font chacun an ledit viij^e^ jour de may, & qui en icelle procession derrenière a esté chanté en rendant graces à Dieu de la victoire que il donna auxditz habitans ledit jour que les Anglois levèrent le siège que ilz avoient mis

devant ladicte ville ; duquel motet il a fait deux livres contenans chacun huit grans feuillez de parchemin, reliez entre deux ays, couvers de cuir vermeil, l'un pour bailler aux chantres, & l'autre aux enffans de cueur d'icelle eglise Saincte Croix, pour chanter à la stacion qui se fait devant la porte Dunoise. Lesquelz deux livres icellui messire Eloy a donnez & presentez ausdiz procureurs assemblez en l'ostel de ladicte ville & pour les habitans d'icelle, ledit 8e jour de may, au retour d'icelle procession derrenière. Pour ce, 104 s. p. (1). »

Un « Inventaire des lectres, tiltres, artillerie, [h]abillemens de guerre & autres choses & biens appartenans à la communauté de la ville d'Orléans », dressé en 1486, & qui existe aux archives du Loiret, mentionne « deux livres couvers de rouge, faiz par maistre Eloy d'Amerval, esquelz sont escriptz & notez certains dictz & chançons faiz pour chanter à la feste de la ville (2) ».

Lorsque F. Le Maire, en 1645, publia la première édition de son grand ouvrage, *Histoire et antiquités de la ville et duché d'Orléans,* les deux manuscrits d'Eloy se trouvaient encore au « trésor de la ville » ; Lemaire en reproduisit le texte littéraire, divisé en deux parties : les « Motets chantés devant l'église de Notre-Dame des Miracles de Saint-Paul », & les « Motets chantés devant la porte Dunoise ». Dans les premiers, le poète-musicien, interpellant en français la ville d'Orléans, invitait les habitants à se réjouir & à remercier Dieu, la Vierge & les Saints patrons du lieu, en célébrant l'anniversaire de la victoire de Jeanne d'Arc ; un verset latin : « Gaudeamus omnes in Domino », &c., terminait cette première série de chants. La seconde, qu'Eloy destinait à la station de la porte Dunoise, commençait par une invocation latine : « Salus Aurelianum & omnium populorum », que suivaient cinq couplets français, séparés les uns des autres & terminés par autant de versets latins. Le même sujet était alternativement traité dans les deux langues. Après avoir célébré Jeanne & ses compagnons de guerre & de gloire, l'auteur terminait par un couplet latin en l'honneur de la Croix, & par un Alleluia, l'œuvre poétique & musicale qui le place en tête de tous les artistes ayant, depuis quatre cents ans, célébré Jeanne d'Arc.

Le Maire n'a donné le texte littéraire des motets latins & français d'Eloy que dans la première édition, in-4°, de son histoire d'Orléans, & ne l'a pas répété dans la seconde, in-folio (3). Si, grâce à lui, les poésies nous sont parvenues, la musique, qui était notée avec les paroles dans les « deux livres couvers de rouge », est malheureusement perdue, & sa disparition nous semble d'autant plus regrettable que nous nous éloignons de l'opinion des

(1) Quicherat, *Procès de Jeanne d'Arc,* t. V, p. 312 (parmi les documents relatifs à la fête du 8 mai).

(2) *Inventaire-Sommaire des Archives départementales...* Loiret, A. 2184.

(3) C'est ce qui explique comment Quicherat (*Procès de Jeanne d'Arc,* tome V, p. 313), donnant un extrait des couplets français, les emprunte à Lottin (*Recherches histor. sur la ville d'Orléans,* t. I, 1re partie, p. 279), en disant que cet auteur les a « publiés pour la première fois », mais sans dire « où il en avait trouvé la copie ».

écrivains orléanais modernes sur sa nature & son importance artistique. M. Émile Huet, se demandant « de quel genre était cette musique », a cru pouvoir « répondre avec certitude en disant qu'elle était écrite en plain-chant » ; il suppose même qu' « elle n'était qu'une phrase empruntée à la mélodie liturgique, & qu'à coup sûr d'Amerval, s'il poussa plus loin l'invention musicale, ne dépassa certainement point ce qui était alors le summum de l'harmonie, savoir le faux-bourdon traité en trois parties (1) » ; M. Huet regarde donc comme « tout à fait vraisemblable » l'essai de « restitution » tenté par M. Jules Brosset, qui a repris les paroles de la première série des motets d'Eloy, pour les associer à deux thèmes anciens, — une mélodie liturgique, empruntée à l'hymne des Complies pour les fêtes de la Vierge, & un Noël populaire, *Or, dites nous, Marie;* — dont la structure mélodique pouvait s'accorder avec le rythme des vers (2).

Nous sommes persuadé qu'en 1483, — époque où Dufay, Binchois, Ockeghem & bien d'autres avaient porté déjà fort loin l'art, non pas du faux-bourdon, mais du contrepoint à plusieurs voix, — le maître de chapelle d'une cathédrale, écrivant, pour une occasion solennelle, une œuvre précieusement déposée au trésor de la ville, ne se serait jamais borné à mesurer des vers sur des timbres connus ; s'il l'eût fait, ce n'eût été que pour pouvoir, selon l'usage de son temps, élever un édifice contrepointique sur la base accoutumée d'un thème préexistant. Les deux livres où étaient inscrites & notées les compositions poétiques & musicales d'Eloy, & qui étaient destinés l'un aux chantres & l'autre aux enfants de chœur, contenaient certainement les parties séparées d'œuvres polyphoniques, divisées en deux volumes pour la commodité des exécutants.

Le compositeur de la messe *Dixerunt discipuli,* contemporain de Tinctor, & le maître de musique de Sainte-Croix d'Orléans en 1483 nous paraissent donc identiques ; nous ne croyons pas moins plausible de les assimiler au versificateur Eloy d'Amerval, connu par un long & singulier poème dialogué : *le Livre de la Deablerie.*

*
* *

Brunet, qui définit ce poème « un ouvrage de théologie morale en vers », en mentionne trois éditions, gothiques, dont deux sans date & une de 1508 (3). De cette dernière la Bibliothèque Nationale possède un bel exemplaire. Il a pour frontispice une gravure sur bois, où se voit la gueule de l'enfer, garnie

(1) Emile Huet, *Jeanne d'Arc et la musique,* dans les *Mémoires de la société d'agriculture, sciences et arts d'Orléans,* 1892, p. 11.

(2) *Vieulx motets et complainctes de Jehanne d'Arc,* recueillis & harmonisés par Jules Brosset, Orléanais, organiste de la cathédrale de Blois. Orléans, 1890.

(3) *Manuel du libraire,* édit. 1861, t. I, p. 478.

de diables, &, à gauche, le portrait de l'auteur, assis, tenant sur ses genoux une banderole portant le nom : *Eloy*. Au-dessus de la gravure est le titre : *Le Livre de la Deablerie*. Au-dessous, ces vers (1) :

De maistre Eloy damerval sans doubtance,
Venerable prestre plain de prudence,
Icy s'ensuyt, croyez, la deablerie.
Il a congé du roy, je vous affie,
De le faire à Paris imprimer.
Aultre ne peut que luy se exprimer,
Sur grandes peines cela est deffendu.
Jusques a deux ans il doibt estre vendu
Par iceluy qui en a le congé.
C'est ung bon livre utille e abregé.
L'acteur long temps a vacqué à l'ouvrage
Pour expliquer son cueur & son courage.
Michel le noir faicte a l'impression.
Tous deux les mette Dieu en sa maison !

Au verso du titre commence la table des chapitres, qui sont au nombre de 216 ; une gravure qui représente l'Annonciation est suivie du privilège, daté de Blois le 29 janvier 1507, & une troisième gravure, placée en tête du prologue, offre de nouveau le portrait de l'auteur écrivant.

Le premier chapitre, « Comment l'acteur se rend humble & indigne compositeur de ce livre, demandant la grâce de Dieu », débute par une tirade embrouillée, où Eloy se dit prêtre, poète, musicien, & d'où l'on peut supposer qu'il était maître des enfants de l'église de Béthune, — ou qu'il avait été jadis l'un de ces enfants.

Les bibliophiles modernes qui ont étudié *le Livre de la Deablerie* se sont attachés surtout aux renseignements que, sous une forme satirique, le vieux poète se trouve avoir abondamment fournis sur la société, les mœurs & les modes de son temps (2). D'intéressantes indications musicales, qui n'ont jusqu'ici pas été relevées, sont contenues, vers la fin du volume, dans les chapitres où l'auteur parle du clergé, des églises & du paradis.

Au chapitre 191, l'auteur « loue le beau service des grans esglises & les habiles clercz du lieu » :

Et si sont grans musiciens,
Composans & chantans lyens,
Si bien qu'ilz y font grant honneur
Par dessus tous, je t'en fais seur,

(1) Pour les lecteurs peu familiarisés avec les usages typographiques de 1508, nous avons cru devoir compléter quelques abréviations & ajouter des accents & des signes de ponctuation.

(2) Voyez un article de E. de Dramard, dans le *Bulletin du Bibliophile*, tome XLII, année 1875, p. 198, & la réimpression partielle du *Livre de la Deablerie*, publiée en 1884 par M. Georges Hurtrel.

Car, de vrai, la belle musique
Est science plus angelique
Que humaine, à l'honneur de laquelle
Je te vueil une rime belle
Et honneste maintenant dire.

Cette « rime belle & honneste » à la louange de la musique est contenue dans deux chapitres où Satan, se servant d'un verset de l'Apocalypse, explique à Lucifer « comment les sauvés contemplent la glorieuse Trinité », & décrit « les joyes des saints & la triumphe de paradis ». La vision du Dieu en trois personnes est, dit-il, « la souveraine gloire des bienheureux ». Pour « passe temps »,

Ilz chantent devant Dieu sans cesse
A plaisance, joye & lyesse,
Tous ensemble ung beau chant nouveau.
. . . . . .
Là sont les grans musiciens
Qui composent tousiours liens,
Comme j'aperçois en maint lieu
A la grant louenge de Dieu,
Quelque chanterie nouvelle,
Doulce, plaisant, devoste & belle,
Hympnes, proses, messes, motez.
. . . . . .
Comme Dompstable & Du Fay,
Qui tant doulcement, en leur temps,
Par bel & devost passe temps,
Ont composay, ce sçay je bien,
Et plusieurs aultres gens de bien :
Robinet de la Magdalaine,
Binchoiz, Fede, Jorges, & Hayne,
Le Rouge, Alixandre, Olreghem,
Bunoiz, Basiron, Barbingham,
Louyset, Mureau, Prioris,
Jossequin, Brumel, Tintoris,
Et beaucoup d'aultres, je t'asseure,
Dont n'ay pas memoire a ceste heure.
Je te vueil bien dire qu'ilz font
Grant honneur ez lieulx où ilz sont.
C'est ung desduyt que d'estre là,
Et sy te dy, avec cela,
Pour resveiller bien les oreilles,
Qu'ilz jouent si bien que merveilles
Des orgues, en tant de beaux lieux :
L'une des choses soubz les cieulx
Qui est plus plaisante à ouyr,
Pour tout humain cueur resiouir.

Et doibs sçavoir que c'est lyens
Que les grans princes terriens
Se fournissent, pour leurs chappelles,
De bons chantres & de voix belles,
D'organistes semblablement
Bien jouans merveilleusement.

Ce chapitre ne s'ajoute pas inutilement aux fragments des poètes du même temps, Guillaume Cretin, Lemaire de Belges, qui fournissent des listes de compositeurs & des renseignements sur la culture de la musique à la fin du xve siècle. Dix-neuf compositeurs y sont nommés, dont le premier & le doyen d'âge est l'anglais Dunstaple († 1458); tous les autres appartiennent à l'école gallo-belge, ou franco-bourguignonne, du xve siècle, & sont connus, soit par des œuvres, soit par les mentions que divers auteurs ont faites de leur présence dans la chapelle du roi de France ou dans quelques maîtrises de France ou de Flandre (1).

Au chapitre 194, Eloy, affirmant fièrement son propre savoir musical, faisait encore l'éloge des « chantres des eglises catedralles & collegiales » :

... C'est un songe en mainte eglise
Tant les fait bon ouyr chanter,
Bien prononcer, bien gringoter
Choses faictes, & sur le livre (2).
Pense que je ne suis pas yvre,
Je me congnois bien en telz pas.
C'est ung soulas, n'en doubte pas,
Qu'on prise trop, je t'en asseure.
Et chantent, quasi à toute heure,
Les chanoines, les assistens,
En leurs lieux si bien, tu m'entens,
Tant que le service est tout fait.
Dont sont bien à priser de fait.

Le satiriste reparaît dans le passage où Eloy parle des chantres nomades qui voyageaient, ou, comme l'on dit plus tard, *vicariaient* d'église en église, ainsi que dans le chapitre 197, où il trace la caricature d'un mauvais chantre,

(1) On a reconnu aisément dans cette liste Alexandre Agricola (qu'Eloy, selon l'usage général, appelle seulement Alexandre), Barbireau (Barbingant), Bassiron, Binchois, Brumel, Busnois, Loyset Compère (Louyset), Josquin Deprés, Dufay, Hayne van Ghyzeghem, P. Rubeus (Le Rouge), Ockeghem, Prioris, Tinctoris. — Le compositeur qu'Eloy nomme Jorges est sans doute le Georget de Brelles de la « prière pour les musiciens » de Loyset Compère, le Georgius du ms. de Séville; celui qu'il appelle Robinet de la Magdeleine pourrait être, à la rigueur, Robinet Caulier, chanteur du roi de France; Fede, de son vrai nom Jean Sohier, « alias Fede », fit partie, comme Robinet Caulier, Prioris & Ockeghem de la chapelle du même souverain; Gilles Mureau était maître de musique de la cathédrale de Chartres.

(2) *Choses faites, res facta,* se disait des compositions écrites, par opposition au *chant sur le livre,* ou contrepoint improvisé.

sans voix, sans science & sans talent, mais imbu de grandes prétentions. Peut-être l'auteur de la *Deablerie* y a-t-il visé quelque rival non dénommé, quelque possesseur incapable d'un de ces « bénéfices » qu'Eloy, dans les pages voisines, dit largement accordés aux serviteurs des princes, & très peu à ceux des églises. Le poète-musicien, qui « vivotait » parmi ces derniers, ne regardait pas sans un peu de jalousie des confrères moins capables & mieux récompensés. Nous l'avons vu exercer en 1483 les fonctions de maître des enfants de l'église Sainte-Croix d'Orléans ; le vers : « Eloy, des enfants de Béthune », placé au début du *Livre de la Deablerie,* a permis de le désigner comme exerçant le même emploi à l'église Saint-Barthélemy de Béthune (1), à l'époque de la rédaction du poème. Par une interprétation un peu forcée du même vers, on a dit Eloy né à Béthune : il y a plus de probabilité dans l'hypothèse qui consiste à prendre le nom d'Amerval comme l'indication de son lieu de naissance, qui serait Amerval, village de l'ancienne province d'Artois (arrondissement de Saint-Pol, Pas-de-Calais). Disons enfin que la date de 1508, que porte l'édition par Michel le Noir du *Livre de la Deablerie,* ne doit pas conduire à faire approcher jusque-là l'époque de la composition du poème : car les deux éditions non datées, qui sont signalées, peuvent avoir été de plusieurs années antérieures.

MICHEL BRENET.

Louis LALOY. **La musique française à l'époque de la Renaissance** (2).

(Suite)

I

La Collection des Théoriciens de la Musique répond à un besoin non moins impérieux que la Collection des textes musicaux. Il est indispensable, pour comprendre les œuvres musicales du temps passé, de connaître le sentiment & les théories des contemporains ; car la musique est un art dont les formes varient suivant les pays & les âges. Les musiciens du XVIe siècle employaient des modes que nous avons perdus ; ils ignoraient, en revanche, un grand nombre d'accords dont s'est enrichie notre harmonie ; il faut donc nous garder de réduire au mineur moderne ce qui est écrit dans le premier mode ancien, ou de considérer comme un accord de 7e de dominante ce qui n'est, pour le compositeur du XVIe siècle, qu'une agrégation fortuite de notes de passage. Il faut surtout nous pénétrer de l'esprit & des intentions des maîtres, afin de ne pas demander à Jannequin & à Costeley la puissance

(1) E. CORNET, *Histoire de Béthune*, t. II, p. 435.

(2) D'après la publication de M. HENRY EXPERT : *Les maîtres musiciens de la Renaissance française.* (Paris, chez Alphonse Leduc).

d'expression de Gluck ou de Wagner; il faut comprendre ce qu'ils ont prétendu faire, & nous pénétrer de leurs idées sur l'art, avant de les juger, avant même de les pouvoir goûter pleinement. C'est ce qu'a bien vu M. Expert; aussi compte-t-il nous donner, après le petit traité fort clair & fort instructif de Menehou, les ouvrages plus étendus de Gafori, Wollici, Aron, Spataro, Glareanus, Coclicus, Finck, Martin, Guilliaud, Yssandon, Blockland, Bourgeois. Plusieurs de ces traités renferment, à côté des règles, des exemples très précieux pour nous; quelques-uns, comme ceux de Gafori ou de Glareanus, sont plus que de simples grammaires musicales : leurs auteurs ont réfléchi sur l'art qu'ils enseignent, & nous exposent leurs vues souvent profondes; la confrontation de ces textes avec les œuvres nous permettra de dégager la doctrine musicale du XVIe siècle.

M. Expert a entrepris une œuvre immense, dont le résultat sera la résurrection d'un âge musical disparu; la méthode historique la plus rigoureuse & la plus large à la fois préside à ce travail, qui comprendra tous les documents, & rien que les documents; l'exécution matérielle enfin est irréprochable : on a plaisir à feuilleter ces belles éditions, dont l'aspect est digne de leur précieux contenu. Il n'est pas de bibliothèque musicale ou historique digne de ce nom où ne doivent figurer les Musiciens & les Théoriciens de la Renaissance française.

Lorsque le travail de publication sera plus avancé, M. Expert se réserve de donner des commentaires analytiques de ces œuvres musicales : il nous guidera pas à pas à travers les savants détours du contrepoint, nous initiera au style de chacun des maîtres & à ses variations, & nous fera profiter de sa profonde connaissance des modes, des rythmes, des mélodies & des principes de composition du XVIe siècle : il fera, en un mot, œuvre de critique musical. Je ne prétends pas ici donner une première idée du travail de M. Expert, encore moins lui indiquer la marche à suivre; je regrette, au contraire, d'être réduit à m'aventurer sans guide dans ce dédale musical encore peu exploré; & cependant ces œuvres me paraissent si bien construites, si claires, si conformes à notre goût français, si vivantes & parlantes encore pour nous que je crois possible, dès maintenant, de les comprendre, au moins dans leurs grandes lignes, & d'en dégager quelques caractères dominants.

La publication de M. Expert comprend des œuvres religieuses & des œuvres profanes : il faut ranger parmi les premières les messes extraites de ce recueil, si glorieux pour les musiciens français, imprimé à Rome & offert à Léon X en 1516, puis les psaumes de Goudimel & ceux de Claude Lejeune (Dodécachorde); toutes les autres compositions sont profanes & appartiennent au genre de la chanson, dont nous pouvons suivre les transformations à travers tout le XVIe siècle, depuis Gascongne, Hesdin, Claudin de Sermisy & Jannequin jusqu'à Mauduit & Lejeune (le Printemps), en passant par les recueils de Costeley & R. de Lassus.

La chanson du XVIe siècle admet une grande variété de sujets & de tons. Costeley, dans sa Préface, distingue des « Chants martiaux, graves, honnêtes, polis, & gaillards ». Il n'est en effet guère de livre de musique du XVIe siècle où l'on ne trouve, côte à côte, chansons de guerre, d'amour, de piété, chansons morales & chansons « gaillardes », chansons à boire & chansons à danser, chansons comiques & chansons langoureuses : on voit se refléter dans un recueil d'Attaignant ou de Le Roy & Ballard toute la vie riche & complexe de ce XVIe siècle féodal & savant, guerrier & fastueux, pieux & païen, cruel & raffiné. Et, malgré cette infinie variété des sentiments exprimés, la chanson française est tout autre chose qu'une chanson faite sur des paroles françaises : c'est un genre musical bien défini : d'une structure plus complexe que la chanson allemande, moins libre que la frottole italienne, elle n'a pas, d'autre part, le caractère expressif & dramatique du madrigal de Willaert ou d'Arcadelt : née en Flandre & dans l'Ile-de-France, ces deux terres d'élection du contrepoint, c'est un ouvrage d'art délicat, assujetti à des règles assez sévères, mais libre de tout pédantisme : les imitations ne prennent jamais la rigueur inflexible & mécanique du « canon »; la mesure des vers partage la chanson en périodes assez courtes, terminées par des cadences qui sont autant de points d'arrêt dans le jeu compliqué des mélodies superposées; le rythme enfin a souvent une vivacité toute populaire qui enlève aux voix une partie de leur indépendance; cependant les quintes parallèles ne sont que tolérées, au lieu d'être permises en séries de trois ou quatre, comme dans la frottole (1), & les règles pour les notes de passage, syncopes & échappées sont à peu de chose près les mêmes que dans la musique d'église. Le style de la chanson française est pur, sobre & mesuré; il y a, entre une chanson & une messe d'un de nos anciens maîtres, à la fois la même analogie & la même différence qu'entre la cathédrale de Reims & l'hôtel des archevêques de Sens, à Paris, ou tel autre monument de l'architecture civile de ce temps.

Le prestige du genre s'étendit même au delà de nos frontières : l'Odhecaton de Petrucci (Venise, 1501) contient surtout des chansons françaises; en 1538, le célèbre éditeur vénitien Gardane publie un recueil de 25 « Canzoni francesi »; compositeur à ses heures, il s'exerce lui-même en ce genre, & met en musique « Ce moys de mai », ou « Ung doulx regard », ou « Vivre ne puis »; il en est de même de Susato, l'éditeur d'Anvers, peut-être de Festa & de Morales (d'après Rabelais); & R. de Lassus, qui fit en 1571 son premier voyage à Paris, avait publié dès 1560, alors qu'il était à Munich, bon nombre de chansons françaises (2). Il est certain que les musiciens du

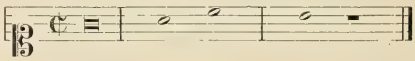
(1) « Se concede el cantar immediatamente con dos, tres ò quatro Quintas seguidas. » (Cerone, cité par Ambros, III, 490).

(2) *Livre de Meslanges,* chez Leroy & Ballard, 1560 (Auteurs divers; 10 chansons de R. de Lassus).

XVIe siècle avaient l'humeur souvent vagabonde ; beaucoup ont parcouru la France, l'Italie & l'Allemagne, ont mis en musique tour à tour des poésies allemandes, italiennes & françaises ; mais seule la chanson française porte un nom spécial & constitue, aux yeux des Italiens eux-mêmes, un genre distinct.

Il existe donc une forme d'art, au XVIe siècle, qui a complètement échappé à l'influence italienne, & même a passé de France en Italie. La chanson française est ce qu'il y a de plus français dans toute l'œuvre artistique de la Renaissance, & ce n'est pas sans motif que nous la comparions aux chefs-d'œuvre de l'architecture gothique : par ses racines, elle plonge en plein moyen âge ; mais son prodigieux succès ne s'expliquerait pas, si elle n'avait su oublier à propos son origine antique, pour répondre aux besoins nouveaux de l'âme contemporaine. L'histoire de la chanson du XVIe siècle est celle d'un genre très vivant, très riche, toujours en éveil, que d'ingénieux ou puissants génies ont tour à tour marqué à leur empreinte.

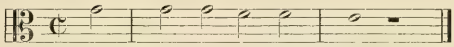
Le recueil de 1529 nous montre la chanson, non pas précisément à ses débuts (car la plupart de ces pièces sont écrites d'une main très ferme), mais sous sa première forme. Un simple coup d'œil nous révèle un caractère de cet art polyphonique qui a beaucoup surpris un certain nombre de modernes : l'impersonnalité de la mélodie. De nos jours c'est surtout par l'invention mélodique qu'un auteur nous semble digne du nom de « créateur » ; nous reléguons volontiers en seconde ligne les qualités plus techniques, telles que la vigueur ou l'originalité de l'harmonie, la belle & solide contexture du contrepoint. Un musicien du XVIe siècle n'eût rien compris à cette manière de juger : c'est par la disposition & non par l'invention qu'il fait œuvre de maître ; il prend son bien où il le trouve, emprunte ses thèmes au chant liturgique ou au chant populaire, les invente même à l'occasion (1) : peu importe la matière, c'est la forme qui fait le prix de l'ouvrage ; une mélodie est la propriété commune de tous les artistes ; une combinaison nouvelle de rythmes, une belle entrée de voix en imitations, des lignes de contrepoint majestueuses ou élégantes, de saisissantes cadences, voilà ce qui appartient en propre à un auteur & révèle son génie. Aussi peut-on remarquer que le thème du début de la 1re chanson du recueil, signée du nom de Gascongne, se retrouve dans la 26e, de Claudin de Sermisy, & la 28e, de Vermont Primus, également au début :



& la 2e phrase de la chanson de Gascongne sert aussi de 2e phrase à Claudin ;

(1) « Themata quidem vetera festivissime nostra ætate symphonistæ quatuor componunt vocibus, at ipsi raro nova inveniunt. » GLAREANUS, Dod., XVIII.

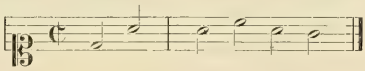
elle s'applique ici aux paroles : « Pour resjouyr mon cœur », & là : « C'est d'un amy qu'il a ».



Ce seul exemple suffit à montrer que les maîtres du XVIe siècle n'avaient pas nos idées sur l'expression musicale.

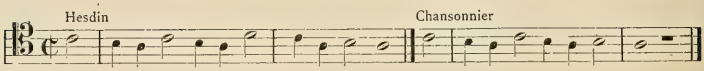
Faut-il conclure de là que l'art de ces anciens compositeurs était formel & glacé, régulier & impersonnel, comme une figure géométrique? Faut-il parler, avec M. de Burbure (1), de leur « pédantisme scolastique », & regretter que « leurs doctrines aient retardé d'un demi-siècle peut-être l'éclosion de la musique dramatique, qui est due au génie des maîtres italiens »? Il faut remarquer d'abord qu'une mélodie populaire ou liturgique n'est pas, pour un compositeur dn XVIe siècle, chose intangible & sacrée : il est libre d'en prendre une partie & de laisser l'autre ; il est libre de modifier le rythme, de remplir de notes les grands intervalles, d'allonger les périodes ou de souder entre eux des lambeaux de phrases.

Dans tout le recueil de XXXI chansons de 1529, une seule suit pas à pas une mélodie populaire : c'est celle de Hesdin (XXVII), dont les paroles & les thèmes se retrouvent dans le *Chansonnier du XVe siècle* de M. G. Paris (n° 22); la liberté du compositeur reste grande néanmoins. Il ne met en musique à 4 parties que le couplet ; le refrain était-il chanté à l'unisson, ou dans un arrangement plus simple? Nous ne le savons pas, mais sans doute on le chantait, car le contra-tenor en rappelle le thème, au début de la chanson d'Hesdin, pendant que les trois autres voix font entendre la mélodie fort jolie du premier hémistiche du couplet « S'il est à ma poste » :

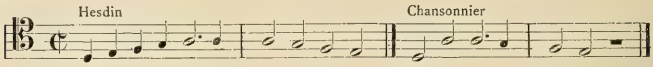


Rien de plus gracieux que ces imitations à la quinte supérieure, qui donnent de fugitives modulations à la dominante du mode (de *Ré* en *La*.) En revanche, le chant du 2e hémistiche « Il aura mon cœur » ne paraît qu'au Bassus, & sous une forme réduite : Hesdin l'aura jugé peu intéressant ; il a préféré donner aux voix supérieures un dessin en contrepoint libre, que termine une succession de quartes à la sonorité bien archaïque. La mélodie du 2e vers « Je lairay mon père » est pareille à celle du 1er pour sa 1re période, traitée de même en imitation ; la 2e est développée, de manière à gagner en force rythmique & en mouvement mélodique ; elle paraît d'abord au Bassus, où elle donne lieu à de curieuses « échappées » (*notes changées* dans le langage du temps), puis au Superius :

(1) *Etude sur le manuscrit Basevi* (Mém. Ac. Belgique, XXXIII).

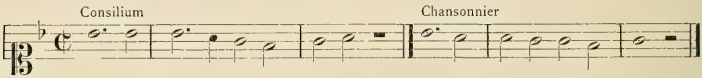


les deux voix intermédiaires n'ont que des contre-sujets discrets. Au 3e vers, Hesdin a remplacé un intervalle de quinte par un mouvement diatonique de quinte :

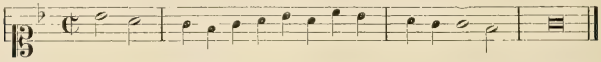


la 1re période ainsi vivifiée paraît au Bassus, au Tenor & au Superius ; mais la 2e n'est que vaguement rappelée aux deux voix supérieures. La mélodie du 4e vers « Cueillir violette » a été, comme celle du 3e, enrichie au début de mouvements diatoniques qui la rendent merveilleusement propre aux imitations : aussi Hesdin la place-t-il tour à tour dans les 4 parties ; mais la 2e période ne paraît qu'au Tenor, entourée de formules de cadences. On voit que la chanson populaire n'a fourni au compositeur que des éléments qu'il est resté maître de développer, abréger, disposer & modifier à son gré. Son œuvre, d'où l'invention mélodique, au sens moderne du mot, est absente, est pourtant très personnelle, parce qu'à tout instant s'y manifeste le jugement & le goût du musicien : il a compris, senti & traité à sa manière chaque phrase de la chanson populaire ; il sait prendre un parti, & s'y tenir ; il a, en un mot, ce qu'en art on appelle le « style ».

Les autres pièces du Recueil sont d'une construction plus libre encore : ce qu'elles retiennent des chansons populaires, ce sont seulement quelques phrases, souvent quelques notes, sorte de noyau ou de germe mélodique que le compositeur développe à son gré. C'est ainsi que Consilium écrit sa chanson « L'autre jour » (II) sur un thème de 8 notes, dont l'étendue ne dépasse pas la quarte, & qui ressemble de fort près à la chanson 29 du recueil de M. G. Paris « L'autrier quant je chevauchois » :

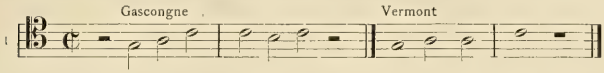


mais, dès la 2e ligne, ces 8 notes engendrent un mouvement mélodique très souple, que Schütz retrouvera dans son *Dialogue pour la Pâque* « Ils ont ravi le corps du maître » :



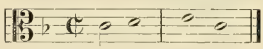
& Consilium comprend l'intérêt de ce dessin, car il le fait reparaître dans sa conclusion.

Et lorsque Gascongne, Vermont & Claudin font tous trois une chanson sur le même thème, ils l'interprètent chacun à sa manière. Gascongne & Vermont lui donnent de la vigueur en répétant une note, le *do,* ou le *la* :

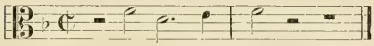


Claudin le fait paraître en toute sa simplicité : c'est que les deux premiers auteurs aiment les imitations par entrées successives, qui demandent une mélodie très ferme ; Claudin, musicien aimable & facile, fait volontiers cheminer ses voix à pas égaux, en accords : la chanson de Gascongne commence par un canon à l'unisson & à l'octave, celle de Vermont par un canon à l'octave accompagné de contre-sujets tirés d'un renversement du thème, celle de Claudin par 4 accords où le thème paraît au Superius.

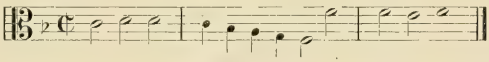
L'harmonie de Gascongne est un peu dure : il ne craint ni les frottements (1) produits par les notes de passage (P. 1, mes. 7), ni les quintes parallèles conjointes (P. 2, mes. 3, mes. 6), ni les retards à résolution irrégulière (P. 3, mes. 5, mes. 8) ; mais il excelle à tirer de ses thèmes toutes les imitations auxquelles ils se prêtent, à les faire reparaître en changeant l'ordre des entrées (P. 4, P. 5), ou même le rythme (P. 6) : il a le sens du développement musical. Les mêmes qualités se retrouvent dans sa chanson « Je ne sçauroys » (XIV) : elle commence par une phrase de 4 notes que Gascongne traite d'abord en canon à la quarte avec contre-sujets ;



le même thème renversé sert de contre-sujet à la 2e phrase « Tous mes plaisirs » :



& à cet assemblage vient bientôt se joindre (P. 50) un nouveau contre-sujet d'une grande vigueur ;

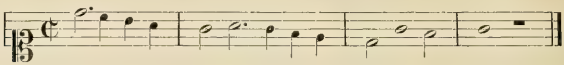


puis la première phrase est exposée à nouveau, sans imitations successives (P. 51), & suivie immédiatement de la 2e ; & la conclusion est formée de ces deux mêmes phrases, qui se répondent & se superposent tour à tour, en un dialogue plein de science & de mouvement.

(1) Cette expression, & celles qui suivent, sont empruntées au langage de l'harmonie moderne ; elles ont pour elles leur commodité ; mais il ne faut pas oublier que la science de l'harmonie n'est pas constituée au XVIe siècle. Gascongne eût été fort en peine d'expliquer ses accords.

Vermont, avec autant de science que Gascongne, a moins de virtuosité ; le contrepoint procède volontiers par gammes diatoniques, en imitations (P. 102, 103) : on connaît le titre (1) d'un assez grand nombre de motets de Vermont, & sa chanson est d'un style sévère & simple, qui rappelle l'église.

Claudin, au contraire, est chansonnier avant tout (2) ; sa musique est harmonieuse & claire : après l'exposition en accords, un court divertissement nous fait assister à un chassé-croisé de légers dessins mélodiques ;



le 2e & le 3e thèmes sont présentés de la même manière & suivis à leur tour d'épisodes en contrepoint fleuri, puis les accords du début reparaissent, 2 fois répétés, & le 1er divertissement sert de conclusion à la chanson ; si Vermont fait songer aux motets, Claudin semble se souvenir des danses & rondes populaires ; & cette ressemblance n'est pas fortuite : il la recherche & s'y complaît.

Une autre de ses chansons, XI, « En entrant en ung jardin », est écrite entièrement en accords plaqués, avec quelques notes de passage, & sans aucune trace d'imitations. Ailleurs, IX, « Elle s'en va », Claudin emploie une jolie succession de sixtes, & cependant les théoriciens n'aiment guère cet accord (3), surtout lorsqu'il ne se résout pas sur l'octave, comme c'est ici le cas ; mais, entre la théorie & son goût personnel, Claudin n'hésite pas ; & il est si satisfait de sa petite trouvaille qu'il la replace dans deux autres chansons (XVI, XIX) ; le rythme de ces sixtes, dans cette dernière pièce, est si bien approprié à la danse que M. Saint-Saëns l'a employé dans le ballet d'Ascanio (III, Diane, Dryades & Naïades) ; je ne sais si cette rencontre est fortuite ou voulue. La chanson « Au joly bois » (VII) est plus curieuse encore : on y trouve un exemple, fort remarquable pour l'époque, de ce que nous appelons « marche harmonique » : le même motif (P. 25), avec les mêmes accords, passe dans trois tonalités, ou, pour parler le langage du temps, en trois modes différents : en *fa* (5e mode), en *ré* (1er mode), en *si* ♭ (5e mode transposé) ; c'est un effet de répétition & de transposition tout à la fois, qu'un compositeur de nos jours n'aurait pas désavoué.

Cette surprenante modernité de Claudin tient à la simplicité même de son contrepoint : harmonie & contrepoint sont deux termes non pas exclusifs l'un de l'autre, loin de là (Bach est là pour le prouver), mais complémentaires : où le contrepoint est rigoureux, comme chez Gascongne, l'harmonie admet

(1) Eitner, *Bibliographie*, p. 904.
(2) *Id.*, *ibid.*, p. 850.
(3) Menehou, c. XX : « Le moins de sixtes que l'on pourra, parce que l'accord en est rude, et mal sonant, si le double ne le suit soudainement, comme sa propre nature le requiert. »

certaines duretés, certaines équivoques ; si au contraire les voix n'ont pas leur route tracée par les imitations, si elles doivent seulement entourer & soutenir une voix principale, sans jamais passer à leur tour au premier plan, il faut que la plénitude des accords & l'intérêt de leurs successions suppléent au défaut de vie mélodique des parties d'accompagnement. Claudin, hâtons-nous de l'ajouter, n'aurait rien compris à ces expressions : près d'un siècle s'écoulera encore avant que la France connaisse le chant accompagné, & Claudin écrit, pour chacun de ses chanteurs, des mélodies & non des suites de notes nécessitées par l'harmonie ; mais il arrive que ces mélodies aient plus ou moins de mouvement; il arrive que, soumises à un rythme marqué, elles renoncent à s'imiter & à se poursuivre ; obligées de se mouvoir toutes ensemble, elles forment, pour l'oreille, un tout indivisible ; & alors, d'instinct, le compositeur se préoccupe de l'effet d'ensemble ; il songe moins à la marche de chacune des voix qu'au résultat de leurs rencontres régulières ; ses connaissances en harmonie, auprès des nôtres, sont rudimentaires ; la notion d'intervalle seule lui est familière ; celle de l'accord est vague dans son esprit, &, comme cadences, il ne connaît que le passage de la sixte à l'octave & de la tierce à la quinte : ses efforts n'en sont que plus touchants, & plus méritoires : il lui faut une intuition profonde, & presque du génie, pour inventer une succession que le plus médiocre élève de nos Conservatoires trouve enseignée dans ses traités.

Ces réflexions sont nécessaires si l'on veut bien comprendre le style de nos anciens maîtres ; mais il ne faudrait pas croire que leurs essais d'harmonie n'aient qu'un intérêt historique, & pâlissent à côté des exemples de Reber ou de Bazin : la sincérité, en art, n'est jamais perdue ; une marche de Claudin ne se confondra jamais, même pour l'auditeur le moins prévenu, avec un devoir d'harmonie ; & cela, en raison même de l'effort qu'elle a coûté : un détail, une sensible omise, un croisement inutile, une gaucherie ou une recherche, nous y fera reconnaître une pièce unique, & non le banal produit d'un moule uniforme ; notre harmonie se fait à la machine ; l'harmonie du XVIe siècle est faite à la main : c'est ce qui lui donne son irrégularité, sa couleur & son prix.

Claudin de Sermisy est donc un précurseur de l'harmonie : ce n'est pas le premier : on trouve des exemples de marches harmoniques & de modulations dans les messes d'Hobrecht, de Josquin & de Brumel (1) ; mais les maîtres de la musique religieuse du temps de Claudin (Clemens, Gombert, &c.), s'abstiennent le plus souvent de ces figures, qui leur semblent manquer de dignité : c'est dans la chanson française qu'elles trouvent asile & vont se développer. Un autre maître va donner à la chanson un intérêt nouveau, en la rendant pittoresque. La musique de Gascongne, Consilium, Claudin, Hesdin,

(1) Ambros, III, p. 124.

Vermont, celle aussi de Deslouges, Dulot, Jacotin, Sohier, malgré les différences des styles, a un caractère invariable : elle est purement musicale ; sans doute le compositeur évite la contradiction totale entre la mélodie & le texte ; il ne choisit pas un rythme de danse pour un chant triste, ni un mouvement lent pour un chant martial ou « gaillard » ; mais ses scrupules s'arrêtent là ; il développe ses thèmes à sa fantaisie ; pourvu que le nombre des syllabes corresponde à peu près au nombre des notes, il est sans remords ; il peut placer de longues vocalises sur un mot insignifiant, si l'idée musicale y prête ; il peut séparer le nom de l'adjectif (1), si une voix doit se taire pour laisser entrer les autres ; il peut, si tel est son goût & son talent, traduire par de gracieux essors des paroles désespérées, ou mettre un chant d'amour en style de motet : cette musique toute décorative existe & se justifie par elle-même, sans le secours du texte.

Jannequin est le premier, à ce qu'il semble, qui se soit avisé de faire traduire à la musique autre chose que des idées musicales. La première chanson qui lui appartienne, dans le recueil de 1529 (III, « Me levay »), n'est pas encore très personnelle ; cependant on peut remarquer que la mélodie suit le texte presque syllabe par syllabe ; les vocalises sont rares ; un vers « De la musette au bourdon » se chante presque en entier sur la même note : la musique pure commence à perdre de ses droits. La chanson « Ce moys de may (XXI) » est plus curieuse : seul le jeu des trois voix supérieures est continu ; le Bassus ne se met de la partie que par intervalles : il approuve, il « fait chorus » ; & la chanson prend ainsi un petit intérêt dramatique. La chanson suivante XXII, « Au verd boys » est presque entièrement écrite en dialogue, deux voix répondant à deux voix, parfois même en écho (P. 77, 78) : le contrepoint à quatre parties s'évide & s'anime. On trouvait déjà des pauses dans les messes de la fin du xve siècle ; mais, précisément à l'époque de Jannequin, la musique d'église renonce à ce procédé (2) : la chanson l'adopte, en lui donnant un sens : ce petit morceau vocal de Jannequin ressemble à une conversation entre deux personnages qui s'interrogent, s'approuvent & parfois parlent ensemble, étant complètement d'accord. La chanson « Au joly jeu (XXIII) » est plus vivante encore : après un début à quatre parties, en imitations très animées, les deux voix supérieures, puis les deux voix inférieures font entendre le 2e vers, sur la même mélodie (3) ; les quatre voix s'unissent de nouveau avec un gracieux mouvement sur les mots : « soubzriant doucement », se séparent pour dire : « Elle en fait doute », & chantent ensemble, sur deux notes : « Laissez, laissez... »

(1) Voir la chanson de Hesdin déjà citée (XXVII).

(2) Ambros, III, 299.

(3) Remarquons en passant que cette mélodie est exactement taillée comme l'un des contre-sujets de la chanson XIV, étudiée précédemment (P. 50) ; mais quelle vigueur chez Gascongne, quelle grâce chez Jannequin !

Grâce à ces petits artifices d'orchestration vocale, la chanson est nettement séparée en petits tableaux successifs, dont chacun a son caractère ; & sans doute il ne faut pas parler d'expression des sentiments, pour la bonne raison que Jannequin n'est ici nullement sentimental ; mais ce qui est rendu, c'est le mouvement des paroles, rapide ou langoureux, enjoué ou pressant : la musique se modèle exactement sur les syllabes, en épouse les contours, en fait valoir la sonorité ; elle en est la transcription harmonieuse : la chanson devient un petit drame d'où la passion est absente, mais non pas la vie & la couleur. L'intérêt de cette nouvelle manière ne semble pas avoir échappé aux contemporains : je verrais volontiers une trace de l'influence de Jannequin dans la jolie chanson à danser de Courtoys (XXX) : le dialogue qui s'engage sur le 2e vers « Quand mon amy » est caractéristique.

Jannequin ne s'en tint pas là : entraîné par son génie dramatique & pittoresque, il écrivit de véritables symphonies descriptives : la Guerre, la Chasse, les Cris de Paris, le Chant des Oiseaux, le Chant de l'Alouette, tels sont ses sujets. Il faut d'abord louer le goût très sûr qui a présidé à leur choix : Jannequin ne décrit que les apparences sonores de la nature (& de fait la musique peut-elle « imiter » autre chose que des sons, ou tout au plus des mouvements ?) : aussi ne s'avise-t-il pas de nous peindre par des notes des spectacles silencieux ; ce sont les bruits de la bataille, de la chasse, de la place publique ou de la forêt qu'il habille de musique. Il n'est en rien responsable des erreurs de la musique à programme. Il évite également la monotonie d'une musique purement descriptive : les quatre chansons publiées jusqu'ici (*Le Chant des Oyseaux, la Bataille, la Chasse, l'Alouette*) ne sont pas seulement des tableaux, mais des récits : elles ont une action ; nous assistons aux épisodes du combat, que termine la victoire, au dépit des chasseurs enfin calmé par la vue des « fumées bien viandées ». Avec un sentiment de l'ordre & de la clarté tout français, Jannequin divise sa pièce en actes bien distincts. Le *Chant des Oyseaux* commence par une introduction, sur deux motifs dont l'un servira de conclusion, l'autre de prélude à chacune des entrées successives : celle des oiseaux ordinaires, celles du « roi mauvys », du rossignol, enfin du coucou. La « Guerre » a de même son exposition, après laquelle nous entendons successivement les fifres & tambours, le trot des « avanturiers », les cris qui annoncent l'arrivée du roi. Une « Secunda Pars » commence ici par des sonneries de trompettes : les lourds gens d'armes s'ébranlent à leur tour & font trembler le sol ; les « bombardes & canons » tonnent, le mouvement s'accélère ; enfin les cris de triomphe retentissent. La chasse nous fait entendre les ordres des chasseurs : « Vous irez détourner au rocher d'Avon... » ; les valets s'écartent, les chasseurs partent joyeux, ne rencontrent rien, trouvent les voies, les perdent, se désespèrent : « Il est jà trop hault heure », reprennent confiance : « Le voy mort, ains qu'il soit cinq heures » ; la chasse reprend de plus belle (Secunda Pars), les chevaux galopent,

on excite les chiens, le cerf est pris : « Ne le tuez pas, attendez le roi. — Sire, tuez-le de peur qu'il ne blesse les chiens ; » & les cors sonnent pour l'hallali (1).

Que devient la musique en tout ceci ? Son rôle est discret assurément : ces questions & réponses qui se croisent tiennent plus de la déclamation que du chant ; elles se disent le plus souvent sur un même degré, avec chute de tierce ou de quarte à la fin : c'est le procédé de la psalmodie, encore simplifié. C'est justement cet effacement de la musique qui est la grande nouveauté : l'intérêt n'est plus dans la conduite de la mélodie ou les combinaisons du contrepoint ; il est dans les paroles qui nous apprennent les péripéties du drame, dans le mouvement rythmique qui se ralentit ou se presse, dans les pittoresques onomatopées qui imitent les foulées des chevaux ou le son des instruments guerriers. Les damnés qui paraissent à la fin de la *Damnation de Faust* prononcent, eux aussi, des syllabes étranges qui sont, je le sais bien, des mots de la « langue infernale » de Swedenborg, mais que Berlioz a certainement choisies pour leur sonorité & non pour leur sens. Se doutait-il qu'il reprenait, non sans quelque emphase romantique, un procédé de Jannequin ? Le vieux maître appartient bien, en effet, à la lignée de musiciens d'où devait un jour sortir Berlioz ; mais il a des qualités de mesure & de clarté qui manquent à plus d'un de ses successeurs ; il ne demande à la musique descriptive que ce qu'elle peut donner, & sait, lorsqu'il le faut, s'abstenir de tout effet pittoresque, ne rechercher que la beauté de la ligne & la plénitude des accords : témoin la gracieuse introduction du *Chant des Oyseaux,* & la chanson *Las Povre Cœur* (V), où une mélodie simple, étroitement liée aux syllabes, se revêt, grâce à de sobres imitations, d'une harmonie profonde & douce.

La symphonie vocale de Jannequin eut un grand succès. Plusieurs maîtres, parmi lesquels on peut citer Gombert (*La Chasse au Lièvre, le Chant des Oiseaux,* en 1545) s'essayèrent dans le genre nouveau. Mais l'influence de Jannequin s'étendit à la chanson française tout entière : le premier il a montré que l'on pouvait établir un rapport entre les mots & les notes ; la musique, chez lui, n'a plus toujours sa fin en elle-même ; elle se pique d'illustrer les textes & d'imiter la nature ; la chanson, qui avec Claudin s'allège & se pénètre d'harmonie, s'anime avec Jannequin & prend une autre vie.

LOUIS LALOY

(A suivre.)

(1) Passage intéressant pour l'histoire des fanfares de chasse.

Chant alsacien du XVIIe siècle.

Du même Sébastien de Brossard (1) dont nous avons publié une jolie chanson à trois parties dans notre premier N°, nous donnons aujourd'hui une nouvelle composition tirée du même recueil (1691-1698) (2) & dont nous plaçons la date en septembre 1694. A quels événements fait allusion le cri d'alarme bachique poussé par le bon maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg? Telle est la question qui nous a préoccupé & à laquelle il est possible de donner une réponse précise.

Dans *l'Alsace au XVIIe siècle,* t. I, p. 261, M. R. Reuss nous donne l'indication suivante sur l'année 1694 :

« Sans doute, l'Alsace eut à souffrir par de nombreux passages de troupes, elle dut fournir de grandes quantités de fourrages & de vivres, ainsi que d'innombrables corvées de travailleurs; mais, à part le pillage de Wissembourg, *elle n'eut à subir qu'une seule fois l'insulte de quelques corps de hussards impériaux « auxquels la soif de pillage donnait des ailes » et qui coururent la Basse-Alsace jusqu'aux portes de Haguenau, en 1694, et ne laissèrent pas d'y répandre une violente panique.* »

Cette indication se trouve précisée par le *Mémorial de l'ammeister François Reisseissen,* édité par le même : *Strassburgische Chronik von 1667-1710* (3). Aux pages 176 & suiv. on y trouve un texte important dont voici la traduction littérale (4) :

« 1694. — Après que le prince Louis de Bade, qui commandait l'armée allemande comme généralissime impérial, eut appris que l'armée française s'était éloignée du Rhin & eut marché vers Creutznach & le Hundtsrück, il fit semblant de quitter l'armée & de se rendre chez sa femme à Duisburg; mais immédiatement il revint sur ses pas, fit construire en toute hâte un pont de bateaux sur le Rhin à Hagenbach; l'armée commença à passer le 15 & à s'établir à Candel. Aussitôt Philippsbourg & Landau furent assiégés. Dans

(1) Dans les *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France,* t. XXIII (1896), lire, sur la vie & les œuvres de Brossard, l'excellente étude de M. Michel Brenet : *Sébastien de Brossard prêtre compositeur écrivain et bibliophile (165...-1730) d'après ses papiers inédits.* C'est une monographie modèle, toujours faite d'après les documents originaux. M. Brenet divise la vie de Brossard en deux périodes : 1° Caen (ville natale du musicien), Paris, Strasbourg; 2° Meaux. — Dans un *Appendice,* il donne le catalogue des œuvres de Brossard (*Imprimés — manuscrits — manuscrits théoriques*) avec la cote de chacune d'elles à la Bibliothèque Nationale.

(2) Le livre de ce recueil d'où est tiré la chanson « Alerte, vignerons! » est le 3e, daté de 1695.

(3) Strasbourg (chez Schmidt), 1877.

(4) « 1694. — Nachdem printz Louis von Baden welcher die deutsche armee als kayserlicher generalismus commendirt, erfahren dass die frantzœsische armee sich von dem Rhein entfernt und biss gegen Creutznach und auff den Hundtsrücken marchirt, hat er mine gemacht als wolte er von der armee und biss nach Duisburg zu seiner gemahlin gehen, sich aber gleich widrumb gewendet, und in aller eil den 14 septembris ein schiffbruck über Rhein, bey Hagenbach schlagen lassen, worüber den 15 huius die armee anfangen zu passiren und sich zu Candel zu stellen, wodurch Philippsburg und Landau gleichsam bloquirt gehalten wurden, &c... »

aucune forteresse il n'y a une garnison suffisante... Ce qui fait que *les hussards remontent le pays, que toutes les routes sont peu sûres et que partout l'on fuit.* Dans une seule semaine, on a fait entrer à Strasbourg 60 000 réseaux de froment & 211 foudres de vin. » — A. Schulte, dans un gros livre paru à Carlsruhe (*Ludwig Wilhelm vom Baden,* t. II, p. 169), raconte cette campagne.

Le texte de Reisseissen est donc, pour ainsi dire, le commentaire littéral de la chanson de Brossard : *Alerte, vignerons, dépêchez vos vendanges!* (les hussards impériaux parcourent en effet le pays, & nous sommes en septembre, mois où le raisin est mûr); veillez sur votre vin (c'est-à-dire mettez-le en sécurité derrière les murailles de Strasbourg). — Pour compléter ces renseignements, il faut ajouter que les hussards impériaux & le prince Louis de Bade repassèrent le Rhin en bon ordre le 24 septembre, lorsque le maréchal de Lorge (Gui de Durfort, duc de Lorge, neveu de Turenne) arriva avec son armée.

J. C.

Sur le passage des Allemands en Alsace (1694).

Viste et gayment.

A lerte, à ler- te vi- gne- rons, A lerte, à ler- te vi-gne-

A lerte, à ler- te vi-gne- rons A lerte, à

A lerte, à

Basse-Continue.

rons, A lerte, à ler- te vi- gne- rons, A lerte, à ler- te vi- gne-

ler- te vi- gne- rons, A lerte, à ler- te vi- gne- rons, A lerte, à

ler- te vi- gne- rons, A lerte, à ler- te vi- gne- rons, A lerte, à

Basse-Continue.

rons, A lerte, à ler- te vi- gne- rons, A lerte, à ler-

ler- te vi- gne- rons, A lerte, à lerte, à lerte, à ler-

ler- te vi- gne- rons, A lerte, à ler- te vi- gne- rons, A lerte, à-

Basse-Continue.

Lantement.

te vigne- rons, Dé- pé- chez la ven- dan- ge, Du plus

te vigne- rons, Dé- pé- chez la ven- dan- ge, Du plus

ler-te vigne- rons, Dé- pé- chez la ven- dan- ge Du plus

Basse-Continue.

grand des mal- heurs nous sommes me- na- cez, Nous sommes tous per-

grand des mal- heurs nous sommes me- na- cez, Nous sommes tous per-

grand des mal- heurs nous sommes me- na- cez, Nous sommes tous per-

Basse-Continue.

viste

dus, ah ! quel mal- heur ! ah ! quel mal- heur é- trange ! Quinze

dus, ah ! quel mal- heur ! ah ! quel mal- heur é- trange ! Quinze

dus, ah ! quel mal- heur ! ah ! quel mal- heur é- trange ! Quinze

Basse-Continue.

mil- le bu- veurs, Quinze mil- le bu- veurs sont i- cy dis- per- sez ;

mil- le bu- veurs, Quinze mil- le bu- veurs sont i- cy dis- per- sez ;

mil- le bu- veurs, Quinze mil- le bu- veurs sont i- cy dis- per- sez ;

Basse-Continue.

Quoy ? ne crai- gnez- vous pas dans ce pé- ril ex- trê- me

Quoy ? ne crai- gnez- vous pas dans ce pé- ril ex- trê- me

Quoy ? ne crai- gnez- vous pas dans ce pé- ril ex- trê- me

Basse-Continue.

D'estre par ces bu- veurs bûs tous vi- vans vous- mê- me?

D'estre par ces bu- veurs bûs tous vi- vans vous- mê- me?

D'estre par ces bu- veurs bûs tous vi- vans vous- mê- me?

Basse-Continue.

A-près a-voir vou- lu boi- re tout nostre vin Ils

A-près a-voir vou- lu boi- re tout nostre vin Ils

boi- re tout no- stre vin Ils ont presqu'a-va-

Basse-Continue.

ont presqu'a- va- lé tout le fleu- ve du Rhin. Ils

ont presqu'a- va- lé tout le fleu- ve du Rhin. Ils

lé tout le fleu- ve du Rhin. Ils ont presqu'a- va-

Basse-Continue.

ont presqu'a- va- lé tout le fleu- ve du

ont presqu'a- va- lé tout le fleu- ve du

ont presqu'a- va- lé tout le fleu- ve du

Basse-Continue.

Rhin. Ils ont presqu'a-va- lé tout le fleu- ve du Rhin. Ils ont presqu'a-va-

Rhin. Ils ont presqu'a-va- lé tout le fleu- ve du Rhin. Ils ont presqu'a-va-

Rhin. Ils ont presqu'a-va- lé

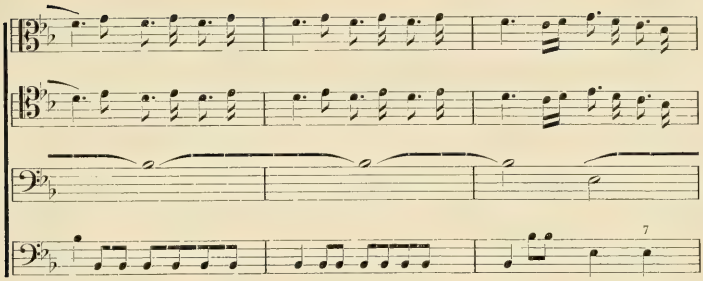
Basse-Continue.

lé tout le fleu- ve du Rhin. tout le fleu-

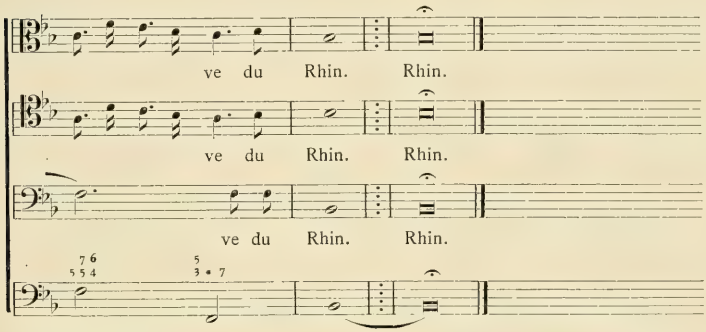
lé tout le fleu- ve du Rhin. tout le fleu-

tout le fleu-

Basse-Continue.



Basse-Continue.



Basse-Continue.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Astarté. Opéra en 4 actes & 5 tableaux de Xavier Leroux, poème de Louis de Grammont, représenté pour la première fois à Paris sur la scène de l'Académie nationale de musique de Paris, le 15 février 1901. (Partition pour piano & chant, 449 p. chez A. Leduc.)

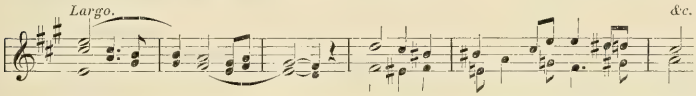
Astarté est une œuvre de grande & libre imagination, de proportions énormes, de couleur exubérante & de sensualité splendide, où l'*appassionato* règne d'un bout à l'autre — toutes voiles dehors & beaucoup de voiles étant dépouillés — en tendant presque à chaque scène au maximum de l'expression, au maximum de l'éclat & du développement, soit qu'il se déchaîne & s'exaspère en une éloquence haletante, extraordinairement brillante & complexe, soit qu'il se fixe sur des rythmes de subtile volupté. Vous vous rappelez cette toile colossale, la *Fin de Babylone,* où régnait, si l'on peut dire, une si grande abscence de costume & auprès de laquelle l'Orgie romaine de Couture était presque décente ; musicalement, & de plusieurs autres façons accessoires, *Astarté* est une

composition de même caractère. Le dévergondage brillant de la mythologie avec ses puérilités grandioses & ses naïves impudeurs y est illustré par un art fougueux, très savant, toujours personnel. A moitié italien par sa naissance, élève de M. Massenet, — mais nullement disposé à s'enchaîner à une école ou à suivre sa voie avec un écriteau dans le dos, — coloriste inlassable & fastueux, Xavier Leroux semble avoir fait passer en lui (je parle du symphoniste, non de l'homme !) le frémissement des Aphrodisies antiques, l'âme de cette Lydie qui était aux yeux du monde latin le pays des richesses & des plaisirs sans limites. De toute l'ardeur de sa jeunesse, il aime le mouvement, la lumière, la vie. Il est de la famille des flamboyants ; & j'imagine qu'il a dû jouir d'un rêve pleinement réalisé quand, après le librettiste complice & propice, il a vu les décorateurs, les costumiers, le corps de ballet, l'électricien même de l'Opéra, renchérir d'audace & d'adresse pour ajouter à son poème sonore la magie du spectacle. Xavier Leroux est le Rochegrosse, je veux dire le Titien de la musique française. Ceux-là ne manqueront pas de l'applaudir longtemps qui, sans remonter aux peintres vénitiens, à la *Danaé* ou à la *Vénus endormie,* se sont plu, durant la dernière Exposition, à voir l'*Étoile* de Chaplin, le *Sommeil* de Dubufe, la *Léda* de Robert-Fleury, ou la *Toilette de Psyché* de Réattu...

Certes, son art est franchement amoral, & je vous concède non seulement qu'il ne faut pas compter sur lui pour réhabiliter le drame lyrique aux yeux des moralistes, mais qu'il est regrettable que de tels chefs-d'œuvre ne puisent être parfois admirés sans quelque remords. C'est l'art de d'Annunzio transporté dans l'orchestre. Tolstoï y trouverait la « contrefaçon » typique de tout ce qu'il exige du musicien pour l'édification des hommes ; il y dénoncerait, comme méritant l'anathème, la complication du style, la surabondance des ornements, les modulations multipliées, l'appel aux sens & « plus de bruit qu'il n'est utile » ; mais, bien que nous respections infiniment la conception des Tolstoïs, trop noble & trop sublime pour régner dans un théâtre de musique & de danse, il faut rendre hommage à l'exceptionnel talent d'un jeune maître, en nous intéressant surtout à sa musique, — & en souriant du reste, vraiment trop chimérique pour être pris au sérieux.

Hercule, *duc* d'Argos — il s'agit bien ici de l'Héraclès thébain, vainqueur de l'Hydre, du sanglier d'Erymante & de Cacus, mais devenu « duc » après ses Travaux, comme un maréchal du premier Empire après de rudes victoires ! — Hercule convoque ses « guerriers » & leur propose, pour la plus grande gloire de la chaste Vesta, au culte de laquelle il est voué, d'aller en Lydie combattre un dernier monstre : l'impure Astarté qui fait régner la débauche sur le monde. Les « cohortes guerrières » acceptent avec enthousiasme ; (si vous devinez ici un chœur entraînant, vous vous trompez, car M. Leroux a esquivé cette banalité.) Déjanire, femme du grand Justicier, s'alarme de voir son mari si impatient de reprendre du service : — « Seigneur (*sic*), est-ce bien pour vaincre Astarté que vous allez partir ? n'avez-vous pas le secret dessein de voir la belle Omphale, prêtresse de la déesse ? — Madame, ce soupçon me fait injure... » — Hercule part donc ; la jeune « princesse » Iole apaise la pauvre Déjanire délaissée, en lui disant que la tunique du centaure Nessus a le pouvoir magique d'empêcher toute infidélité de la part du héros, & en se chargeant d'aller la porter elle-même en Lydie. Voilà le premier acte. Littérairement, il est médiocre ; par la musique, il est admirable. Oui, de cette mythologie fade & fanée, invraisemblable, où l'épopée est réduite en comédie bourgeoise, de cet ajustage de pièces disparates qui nous ramène aux plus mauvais jours de l'ancien livret d'opéra, M. Leroux a tiré un vrai drame lyrique, & un drame superbe. N'oublions pas en effet que l'esprit du musicien peut bien faire une alliance d'intérêt avec celui du littérateur, mais qu'il en diffère essentiellement, & qu'il peut

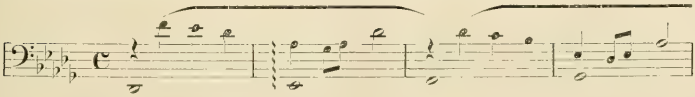
produire une œuvre excellente, même une œuvre de conviction, là où l'autre ne fait qu'une froide esquisse d'écolier. — « Je voyais le drame *dans la musique,* » a dit Wagner en une phrase profonde. — Beaucoup mieux que le librettiste, M. Xavier Leroux a conservé à Hercule sa grandeur fabuleuse. Après avoir annoncé magnifiquement son entrée par des trompettes qui se répondent du dehors sur la scène, il a eu l'heureuse idée de lui faire prononcer ses premières paroles à découvert, sans aucun accompagnement instrumental (le silence de l'orchestre étant ici plein de grandeur) ; puis, le rapprochant de l'humanité, il lui a fait moduler ses adieux à Déjanire en une tendre & large phrase qui rappelle le Berlioz des *Troyens :*



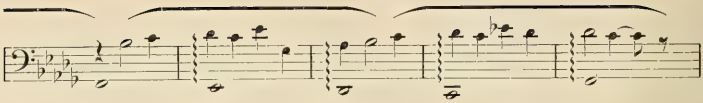
Dans ce beau premier acte, je ne verrais à reprendre qu'un détail : les notes piquées de l'instrument (n'est-ce pas l'affreux *piston?*) qui sur un rythme commun (p. 80 de la partition pour piano) souligne les paroles d'Iole promettant d'aller porter la fatale tunique. Ce n'est pas seulement du remplissage orchestral ; c'est une faute de goût dans un tableau où tout est grand & noble.

Le second acte m'a paru le meilleur ; il n'a pas l'éclat du premier, mais c'est celui qui parle au cœur, celui qui triomphe par la toute-puissance de la grâce. Nous sommes en Lydie. Au fond de la scène, le bleu sombre de la mer ; sur le rivage, un rose épanouissement d'arbres de Judée. A droite, un temple ; à gauche, un palais de marbre rose & vert avec une terrasse que tapissent des bouquets de glycine & où paraissent, vaguement curieuses, des femmes de rêve. Tel est le décor d'Eden sur lequel se lève le rideau. Est-ce la lyre d'Anacréon qui va donner une âme à ce paysage ?... Les guerriers d'Hercule arrivent bientôt, impatients de vaincre ; mais les Lydiennes les entourent, leur tendent des bras plus redoutables que des armes & n'ont pas de peine à les adoucir :

Joué en sourdine par les violons avant d'être repris par les voix, ce motif de la séduction a des souplesses de danse lente. Il passe dans le ton de *si* naturel majeur, puis, par une modulation enharmonique du *fa* dièze sur le *sol* bémol, dans celui de *ré* bémol majeur ; après une transition un peu haletante & morcelée, mais infiniment douce & troublante, qui, en éteignant par degrés la sonorité de l'orchestre, prépare, appelle & recule à la fois, délicieusement, le *plongeon* final dans le grand abîme d'enchantement mélodique, il aboutit à ceci qui est exquis : tandis que les violons, toujours en sourdine, arpègent régulièrement, en doubles croches, une suite d'accords de septième, les violoncelles, bien en dehors, chantent ce large chant de sirène (1) :



(1) J'indique le rythme autrement que dans la partition, défectueuse à cet égard.



Ces belles phrases reparaîtront au début du troisième acte, dans des tonalités nouvelles (le cor remplaçant le violoncelle). Elles sont le joyau de la partition, celui qu'on ne peut oublier. Elles produisent un effet aussi profond — malgré les différences de dessin & de couleur — que le chœur des nageuses dans le *Crépuscule des Dieux*, celui des Vierges-Fleurs dans *Partifal*, ou encore l'adorable introduction que M. Vincent d'Indy a placée au début du premier acte de son *Fervaal*. En de telles pages, la musique reprend son sceptre de souveraine magie, trop souvent remplacé, dans l'opéra contemporain, par un tronçon de glaive ; elle retrouve un privilège que le drame lyrique, & les nécessités de style qu'il impose, lui font oublier : celui de donner l'émotion de la vraie poésie. Lorsque, à l'inspiration qui trouve la formule propice, le rythme juste, l'heureux assemblage des timbres, s'ajoute, comme ici, la fraicheur & la beauté d'un décor de choix, la richesse des costumes, la grâce vivante des mouvements, tout ce qui, en un mot, est une fête pour les yeux, on goûte pleinement l'accord du rêve & du réel, celui de la sensation, du sentiment & de la pensée musicale, — & on comprend que deux artistes aient cédé, avec un peu d'excès, à la tentation de porter ce plaisir complexe au degré *maximum*, en usant librement de toutes les ressources de l'art & de la légende.

La grande difficulté de l'art dramatique n'est pas d'écrire quelques scènes très brillantes & parfaitement réussies ; c'est de remplir quatre ou cinq actes en conservant à l'inspiration initiale le même caractère, & sans *trous* dans le style. Dans la seconde partie d'*Astarté*, il semble qu'il y ait un peu d'effort pour remplir coûte que coûte un cadre immense, & moins de netteté. — Hercule voulait abattre la prêtresse Omphale, & il tombe, agenouillé, devant sa beauté. Il l'aime & se fait aimer d'elle (?). Au moment où il va l'épouser solennellement, Iole, dissimulée sous une tunique d'éphèbe, apporte au héros, comme vêtement nuptial, la fameuse tunique du Centaure, qui le torture & allume autour de lui un incendie dans lequel il meurt. Vous pensez peut-être que le dénouement logique d'une telle action, c'est le triomphe du culte de Vesta sur celui de l'impure déesse ? M. de Grammont a voulu une conclusion plus hardie. Omphale abandonne, avec le grand-prêtre Phur, son palais incendié & se retire à Lesbos, où s'élève un nouveau temple d'Astarté ; lentement, elle gravit les degrés d'un escalier gigantesque au sommet duquel se dresse une statue colossale de sa déesse, tandis qu'elle est acclamée par le cri retentissant de *Gloire à la volupté !* J'avoue que ce dénouement ne me scandalise pas. Nous sommes à l'Opéra ; ce n'est pas un tel livret qui changera mes principes, & je m'étonne que M. de Grammont, pour défendre son œuvre contre quelques détracteurs, ait cru devoir argumenter dans les règles & citer sans rire le mot célèbre : *Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu !!* Voici qui est plus grave. Les deux scènes capitales : celle de la séduction d'Hercule au troisième acte & le grand duo d'amour au quatrième, sont peu intéressantes, pénibles même, parce qu'elles donnent l'impression d'un immense talent qui s'emploie musicalement mal à propos.

Ces deux morceaux sont trop longs, le second surtout. M. Leroux a pris au sérieux, *comme s'il s'agissait d'une vérité humaine*, & a traité dramatiquement une scène où il n'y a aucun drame. La forme donnée au duo d'amour n'a aucune raison d'être. Logiquement, ce duo qui bombycine dans le vide aurait dû être remplacé par une sorte d'hymne au pouvoir de la Beauté. Hercule & Omphale ne ressemblent ni à Tristan & Isolde, ni à Elsa & Lohengrin : il n'y a rien qui les contrarie, pas de fatalité sombre ou de secret

douloureux qui pèse sur leur amour; ils n'ont que des témoignages de satisfaction à se donner; & cependant le compositeur, persuadé sans doute que ses ressources techniques & son imagination suffiraient à tout, obsédé aussi par le souvenir de Wagner, a prêté à Omphale & à Hercule une éloquence interminable, toute frémissante de pathétique... La disproportion est trop grande entre le sujet & la manière dont il est traité; elle laisse voir l'artifice d'une combinaison un peu vaine; il en résulte quelque scepticisme & quelque gêne chez l'auditeur. On peut faire de très belle musique sur un livret médiocre; encore faut-il que ce livret contienne un germe à développer, un principe d'intérêt : sinon, c'est la fantaisie musicale qui lui convient, & non le style dramatique, tel qu'on le conçoit aujourd'hui.

Nous touchons à la critique principale qu'on pourrait adresser à M. Leroux & à la plupart de ses confrères : au théâtre, ils ne devraient traiter que des sujets pouvant être, pour eux (& pour nous), un objet de foi. A cette condition seule, ils produiront dans le genre sérieux des œuvres où il y aura unité d'inspiration & autre chose que de brillantes prouesses d'écriture. Accessoirement, il faut souhaiter que M. Xavier Leroux contienne & règle sa fougue naturelle, qu'il cultive un peu plus la vraie mélodie, & qu'il évite, dans l'instrumentation, un peu de surcharge & de lourdeur. « Le beau est léger, a dit Nietzsche; tout ce qui est divin marche sur des pieds délicats; » or, telle est la disposition des choses pour la marche du drame lyrique : les ailes de la musique sont sur la scène, & ses pieds sont à l'orchestre!

En somme, deux actes hors de pair, & deux autres actes de maître où l'on regrette quelquefois une inutile dépense de force, telle est mon opinion sur *Astarté*. La place me manque pour parler comme il conviendrait de l'interprétation. M. Alvarez contribue largement au succès, comme toujours, par le charme de sa voix & de son jeu. Mlle Héglon, dont le contralto doit descendre au *sol* bémol, se tire brillamment d'une épreuve qui, pour toute autre qu'elle, serait écrasante. M. Delmas, le premier soir, avait la fâcheuse habitude d'attaquer la note presque toujours trop bas; il a corrigé ce défaut. Le reste est honorable, mais un peu pâle à côté de la merveilleuse mise en scène.

J. C.

Théâtre National de l'Opéra-Comique. **La fille de Tabarin.** Comédie lyrique en 3 actes, paroles de MM. Victorien Sardou & Paul Ferrier, musique de M. Pierné.

Dans un château du Poitou, vit un gentilhomme campagnard, M. de Beauval, entouré de sa fille Diane & de sa servante Nicole. Au lever du rideau, nous apprenons, par les conversations des serviteurs, de Nicole & d'un moine quémandeur & gourmand, la vie joyeuse qui se mène au château du sire de Beauval; les silhouettes des principaux de ses hôtes sont indiquées, en particulier celles du comte de la Brède & de Roger son fils. Nous apprenons également que ce dernier aime Diane, en est aimé & que des considérations particulières rendent ce mariage difficile. La jeune fille est en effet fort riche, mais le jeune homme d'une noblesse plus authentique. Comment annoncer au rude soldat qu'est le comte de la Brède, si fier de sa noblesse & de ses ancêtres, que son fils aime la fille de Beauval?

C'est à ce moment que nous apprenons que Beauval n'est autre que Tabarin retiré des affaires & qui cherche dans une vie retirée à expier sa vie de paillasse réjouissant. Il saura bien amener le comte à composition. Il lui présente la chose sous un jour si particulier que c'est le comte qui morigène son fils & lui fait épouser Diane sans son argent, sans doute pour qu'il soit avéré qu'un la Brède n'est point un coureur de dot. Au moment où le repas de fiançailles commence, à peine le *Benedicite* récité, voici

qu'une voiture de comédiens vient s'échouer devant le château, & c'est avec terreur que Beauval apprend que la troupe est celle de Mondor, son ancien compagnon de la place Dauphine. C'est avec peine que, pâle & terrassé par la crainte, il porte la santé des amants.

Le second acte nous transporte en pleine fête. Le village est en joie — & sur la place, Mondor a installé ses tréteaux. Mais hélas ! la recette est faible, il faudra encore se passer de dîner. A ce moment Beauval repasse sur la place & veut se diriger vers son château. Mondor l'interpelle & lui demande, pour gagner son gîte & son souper, de donner la comédie chez lui. Beauval refuse & lui tend sa bourse ; mais Mondor, en qui survivent d'anciens principes de fierté, refuse. — Peu à peu ses yeux fixent ceux de Beauval, tout tremblant, n'osant point y croire, il retrouve sur la figure de son hôte les traits de son ancien compagnon Tabarin ; &, comme Beauval se récrie, le comédien se laisse aller vers d'anciens souvenirs & pleure son vieux camarade, témoin du temps de sa splendeur & qui semble avoir emmené, avec sa joie, la richesse de la troupe. Peu à peu Beauval se laisse gagner par l'émotion, &, comme Mondor insiste à nouveau, il se laisse tomber dans ses bras. Mais Mondor saura garder le secret, d'autant que viennent d'entrer sur la place, amoureusement enlacés, Diane & Roger ; Mondor ne voudrait point être cause de leur malheur. — Il se taira.

Au troisième acte, nous sommes dans l'orangerie du château où les comédiens se préparent pour la comédie. Il y a un raccord à faire &, sur la prière de tous, Beauval assistera à la répétition. Mais celui qui le remplace dans Fritelin n'a ni son entrain ni sa fantaisie. — Peu à peu il le critique, mime son rôle, le fredonne & se trouve bientôt sur les planches où il répète à son tour Fritelin à la joie & à l'admiration de Mondor & de ses compagnons. Mais les portes de l'orangerie se sont entr'ouvertes. — Les voisins viennent chercher Beauval pour partir en chasse ; attirés par le bruit, ils se sont curieusement introduits dans la salle de répétition & l'un d'eux a reconnu Tabarin !

Tout s'écroule, le comte de la Brède vient reprendre sa parole, &, malgré les douces & tendres paroles de sa fille, Tabarin reste abattu. Vivant, il empêche le bonheur de sa fille ; mort, il rendrait possible ce bonheur qui a été le souci & la joie de sa vie. Ses amis l'ayant rappelé vers eux, il part à la chasse. Nicole, puis Diane, puis enfin Roger rentrent dans l'orangerie où tout bruit s'est éteint. Le jeune homme témoigne encore à Diane son amour, & lui assure qu'il fera tout pour assurer leur union.

Mais voici qu'un coup de feu retentit. — Agitée d'un sombre pressentiment, Diane veut partir pour retrouver son père ; la porte du fond s'ouvre : deux serviteurs portent Tabarin blessé à mort. Son sacrifice permettra l'union des jeunes amants. La Brède honteux de ses paroles si hautaines, devant le pitre mourant, nomme Diane sa fille.

C'est sur ce livret que M. Pierné a dû écrire sa partition. J'imagine qu'il a été parfois assez embarrassé & qu'il a souvent suppléé à l'indigence poétique & dramatique du poème qui lui était confié.

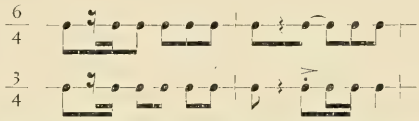
Car, à proprement parler, la *Fille de Tabarin*, compromis entre la comédie & le drame lyrique, n'approfondit jamais aucune des situations qui lui sont offertes par l'un ou l'autre des genres. Le seul instant où ce drame ait pris de l'ampleur se trouve au second acte : la scène entre Mondor & Tabarin. Dès lors, le musicien s'est retrouvé & a su écrire une page réellement émouvante. Pour le reste, le rôle de Tabarin n'est point dessiné en traits profonds ; celui du comte de la Brède est aussi conventionnel que possible, Roger est un amoureux d'opéra-comique quelconque —, & aucune des figures de la pièce, sauf peut-être Mondor (& le musicien en a tiré un excellent parti), n'est indiquée d'une de ces touches qui peuvent, même légères, fixer un personnage.

Aussi, malgré l'usage de thèmes conducteurs, malgré des développements musicaux

souvent intéressants, malgré l'ingéniosité rythmique & l'usage d'un orchestre habilement traité & sonnant bien, les personnages n'ont point été illustrés musicalement de façon à les rendre saisissants, la vie dramatique manque à la *Fille de Tabarin*, & partant, l'œuvre engendre la monotonie & la lassitude.

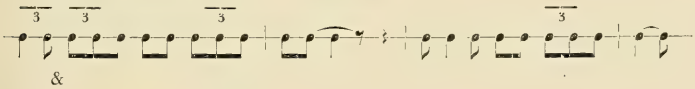
Les thèmes conducteurs de la partition sont en nombre assez restreint, & leurs propres développements ne sont pas très considérables en proportion du volume respectable de la partition. Mais une grande partie en est remplie soit par la musique pittoresque, soit par le pastiche, soit par le récit qui est assez rarement traité sur un développement rythmique ou mélodique d'un thème, mais plus souvent sur de simples accords, sur un roulement de timbales ou une suspension musicale hachée de pizzicati à la basse.

Tabarin a naturellement son thème conducteur & c'est de beaucoup le meilleur & le plus propre à être développé. C'est une sorte de chanson populaire très carrée de rythme & nette de forme. Il paraît dès le début de la partition, à $\frac{6}{4}$, mais son véritable dessin n'apparaît que lorsque Nicole parle de Beauval à Diane — quand il se fait entendre à $\frac{3}{4}$ (A. I, Sc. II.) (1).

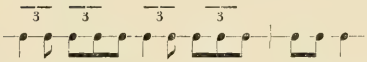


Quant à Diane, son thème personnel est d'une forme beaucoup moins heureuse. Son dessin apparaît dans la première scène entre le moine & Nicole :

Il se développe successivement dans cette forme :



&



I, Sc. V. $\frac{12}{8}$

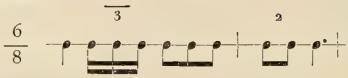
Ibid.

Le comte de Beauval est caractérisé par un rythme héroïque ainsi conçu :

(1) On n'a pas cité les thèmes eux-mêmes, mais leur charpente rythmique pour en faire connaître les développements; on y reconnaîtra l'uniformité des procédés, l'usage fréquent de tournures familières, le peu d'éloignement des dérivés à la première idée, — toutes choses qui peuvent expliquer la couleur uniforme de l'œuvre & que les exemples mélodiques eussent peut-être moins permis de rendre apparentes.

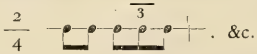
Sous le récit où le comte vante sa noblesse & ses faits d'armes il est ainsi varié :

& lors de l'entrée du comte :



quand Roger parle de son père :

Le moine est caractérisé à la fois par le rythme lourd de son Benedicite, par un contrepoint pesant qui vient s'appuyer dessus à $\frac{2}{4}$ & par le chant sinueux qui sur de gourmandes neuvièmes annonce son amour de la table. Au second acte son thème (à $\frac{2}{4}$ deux croches & un triolet) réapparaît joyeusement :



Diane & Roger ont également un autre thème plus particulièrement passionné :

L'amour du père pour la fille se montre sous la forme d'une thème apparenté à la fois au thème de Diane & au thème d'amour.

Il est naturellement impossible de désigner dans cette déjà longue analyse les thèmes accessoires qui désignent des personnages ou des sentiments d'ordre important, mais passagers. Par exemple Beauval songeant à Tabarin, à ses anciens exploits, désirant faire oublier ses pitreries, craignant pour sa fille que la vérité ne vienne à éclater, n'emprunte point à un thème particulier l'expression de sa douleur. Pourtant au premier acte ses lamentations sont basées sur une suite de sombres septièmes, dont on retrouve la trace dans les actes suivants & dans des situations identiques.

Les parties les plus réussies de l'œuvre sont, avec la scène du deuxième acte entre Mondor & Tabarin qui est fort émouvante, la partie épisodique. Les duos d'amour ne peuvent être considérés comme réussis ; tout cela est conventionnel, factice & froid. La berceuse du premier acte, que l'on rapproche instinctivement de celle de *Louise*, est agréable, mais semble un morceau rapporté. La scène où Diane avoue à son père l'amour qu'elle a pour Roger est amusante ; mais, grâce à l'adresse de Fugère, la lenteur du dialogue est moins apparente.

Quant au comte de la Brède, le récit de ses exploits militaires est presque comique, & je ne suis pas sûr que les auteurs aient voulu en faire un personnage sérieux. En ce cas, le 3e acte serait presque inexplicable. Les ensembles du 1er acte, assez embrouillés, ralentissent l'action & sont infiniment trop longs.

Le début du second acte, la fête au village, est amusant à souhait ; malheureusement les timbres ne sont pas assez variés, & il s'ensuit une monotonie d'autant plus surprenante que le musicien a déployé toutes les ressources de son ingéniosité dans la rythmique & dans l'orchestre. Il y a des chœurs dansants sur des chants populaires qui sont délicieux, — & malgré tout, l'ensemble est long & donne bien peu l'impression de la vie. J'ai déjà parlé de la scène entre Mondor & Tabarin : elle est fort

belle ; on y retrouve, mêlés à de nouvelles idées musicales, les thèmes déjà connus, de Tabarin & de Diane, — mais ce qui est le plus remarquable, c'est la force dramatique du dialogue musical & la vigueur des récits. Celui où Mondor raconte ses pérégrinations, désolé & presque litanique, avec sa fin rapide & désordonnée, est d'une couleur dramatique particulièrement puissante.

Presque tout le 3e acte est rempli par la répétition d'une pièce — *Le Capitan mort et ressuscité*. — Toute cette partie de pastiche est délicieusement traitée dans la forme des vieilles bouffonneries italiennes. C'est un coin tout à fait réussi, plein de finesse & d'esprit. Malheureusement la fin n'est pas à la hauteur de ce joli début. Le duo entre Diane & son père, où réapparaissent le thème de Diane & le thème d'amour, est peu touchant ; l'ensemble des amis annoncés par le court thème de la chasse ne ramène pas la vie sur la scène, — & l'intervention du comte, où reviennent les harmonies désolées du malheur de Tabarin & son thème si jovial, la scène de la mort malgré le désespoir qu'y veut traduire la musique, malgré un $\frac{3}{4}$ final sur des accords arpégés qui semble peu à sa place — l'émotion du second acte n'est pas revenue.

Telle est cette partition : on est surpris de voir qu'un tel effort ait abouti à un si médiocre résultat, car certainement, du tourbillon musical dont on garde l'impression, il y a plus à retenir qu'on ne pense. Malheureusement, en dehors du fondamental défaut de l'œuvre, c'est-à-dire du livret, il en est un autre qui tient purement à l'écriture musicale. L'œuvre de M. Pierné est très soignée. A part quelques passages où il n'a point oublié qu'il écrivit de charmantes mélodies & où sa plume fut un peu négligente, malgré une tendance à morceler sa pensée musicale, son œuvre a une sérieuse tenue. Si la qualité de ses thèmes n'est pas de premier choix, il a su du moins les développer avec adresse. Mais le plus curieux est que sa musique, qui est extrêmement animée à la lecture, très variée & rythmée, perd à la scène ses qualités de vie. Le deuxième acte, si joyeux, si exubérant, se ralentit beaucoup au théâtre. Le dialogue est d'une extrême lenteur & en dehors de toute vérité dramatique. Si j'ai choisi des exemples purement rythmiques au début de cette analyse, c'est pour montrer que M. Pierné s'exprime musicalement plus par la recherche rythmique que par la mélodie, — qui est dans le thème de Diane, par exemple, d'une inspiration assez banale. Je crois que la monotonie de la *Fille de Tabarin* tient à ce que cette recherche rythmique est continuelle & sans prolongement logique. Les triolets y sont employés en abondance & les accouplements de rythmes binaires & ternaires d'un usage assez fréquent.

L'orchestre est plein de détails amusants : ponts de harpes, trompettes bouchées, grimaces de bassons, pépiements de flûtes..., mais il ne laisse point à chaque trouvaille le temps d'être goûtée. Tout s'embrouille sous un voile de confusion. Cet orchestre a pris un aspect gris & terne que seule sa trop grande uniformité dans la recherche lui a donné. M. Pierné n'emploie point de système harmonique très particulier ; ses modulations sont assez brusques. Il n'abuse point, défaut particulier de quelques musiciens, des neuvièmes savoureuses ; les quelques accords de cette espèce qui se trouvent dans sa partition soulignent des épisodes assez peu en rapport avec ces voluptueux assemblages de notes. A moins que la gourmandise du moine ne soit digne de cette illustration, — ce qui peut parfaitement se défendre.

L'orchestre, procède par masses ; il use peu de l'instrument à découvert, sauf pourtant dans un chant de cor anglais au 3e acte dont l'effet fut profond. — Combien regrettable ce grand talent dépensé sur ce livret auquel toute vérité dramatique manque, qui ne possède ni l'émotion tragique, ni la verve comique, où M. Pierné n'a pu qu'écrire de la musique sans flamme ! — Le musicien de l'*An Mil* nous doit une revanche, & il est de ceux sur lesquels on peut compter.

Son œuvre a trouvé à l'Opéra-Comique une excellente interprétation. M. Fugère, le merveilleux, le grand artiste que l'on sait, chantait & jouait Tabarin de façon magnifique; Mlle Garden était une agréable Diane; Mlle Tiphaine a chanté joliment Nicole; M. Périer a trouvé un de ses meilleurs rôles en celui de Mondor. Il y a été absolument remarquable. Roger était tenu d'agréable façon par M. Beyle. Les décors & les costumes sont superbes. L'orchestre était superbement conduit par M. Messager.

ROBERT BRUSSEL.

CORRESPONDANCE

Nous reçevons la lettre suivante :

Paris, 20 février 1901.

Monsieur,

..., Puisque l'un des articles contenus dans le 1er numéro de votre *Revue* se trouve concerner la biographie d'un maître que je me suis efforcé d'étudier il y a quelques années, vous ne vous étonnerez point que très naturellement cet article m'ait d'abord attiré.

L'histoire de Jean de Ockeghe*m*, (& non Ockeghe*n*, car la terminaison par un *m*, que j'ai adoptée, est celle de la signature autographe, reproduite en fac-similé par Giraudet, dans ses *Artistes tourangeaux*, p. 312), reçoit par le travail de M. A. Thomas une très importante addition. Je ne mets pas en doute que le personnage appelé, dans le compte de l'argentier du duc de Bourbon, *Johannes Obreghan*, ne soit bien réellement Ockeghem. C'est une variante de plus à ajouter aux vingt-sept (& non vingt-cinq) que j'ai énumérées. Celle qui orthographie le nom *Obreghem*, & dont M. Thomas me reproche de n'avoir pas indiqué la provenance, est fournie par un « Aveu rendu le 6 novembre 1483 à Jean de Obreghem, trésorier de Saint-Martin de Tours, par Geoffroy Chiron, chambrier de cette église », aveu dont le texte a été publié par Carré de Busseroles (*Dictionn. géogr. hist. et biog. d'Indre-et-Loire*, t. II, p. 163, art. *Châteauneuf*). Une forme *Obeghem*, que je n'ai pas connue avant l'impression de mon étude, existe dans un ms. musical daté de Séville, 1480, qui se trouve à la bibliothèque de l'Escurial & qu'a mentionné M. Riaño (*Critical and bibliographical Notes on early spanish music*, p. 65). J'ai omis également les deux formes *Ogkeguam* & *Okeguam*, que présente le ms. 41 des Archives de la chapelle pontificale. Le total actuel des variantes est donc, à ma connaissance, de 31, & ne constitue probablement pas encore un chiffre définitif.

Je ne suis peut-être guère excusable d'avoir, en 1893, ignoré la publication du compte en question dans le volume de 1891 du *Bulletin du Comité archéologique*. Mais, autant qu'il m'en souvienne, la date à laquelle je corrigeais les épreuves de mon étude ne m'eût guère permis de connaître le procès-verbal de la séance du 10 juillet 1893, inséré dans le volume de 1893 du même bulletin. Deux ans après moi, en 1895, M. le comte de Marsy fit paraître dans les *Annales du Cercle archéol. de la ville et de l'ancien pays de Termonde*, 2e série, t. VI, une nouvelle notice sur Jean de Ockeghem, dans laquelle il ne fit pas mention du compte découvert par M. Vayssière, & des communications de M. Thomas. Il est donc très heureux que M. Thomas ait de nouveau « repris l'affaire », & l'ait portée, dans une Revue exclusivement musicale, à la connaissance immédiate de ceux qu'elle intéresse le plus. — Veuillez agréer, &c...

M. BRENET.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.

1831. IMPRIMERIE SAINT-PIERRE, SOLESMES, SARTHE

REVUE
D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 3 Mars. 1901

Danses françaises et musique instrumentale du XVIe siècle.

La Bibliothèque Nationale (*Réserve* Vm 2713) possède un très intéressant recueil de six livres de danses (numérotés de 2 à 7) qui nous donne une idée de ce qu'était la musique instrumentale française au milieu du XVIe siècle.

Le premier livre par lequel devrait commencer ce recueil est perdu aujourd'hui (?); on croit en retrouver l'indication dans le catalogue de Brossard, qui mentionne le nom de l'auteur : *Premier livre de violle, contenant dix chansons avec l'introduction de s'accorder et appliquer les doits selon la manière qu'on a accoutumé de jouer, le tout de la composition de Claude Gervaise, imprimé par la veuve de Pierre Attaignant demourant à Paris,* &c... in-4° oblong, de 32 feuillets, (15 février 1554).

Voici exactement les titres des six livres composant le recueil :

SECOND LIVRE *contenant trois gaillardes, trois pavanes, vingt-trois branles, tant gays, simples que doubles, douze basses dances et neuf tourdions, en somme cinquante, le tout ordonné selon les huict tons et nouvellement imprimé en musique par Pierre Attaignant, imprimeur de musique du Roy, demeurant à Paris en la rue de la Harpe près l'église sainct Cosme, (1547);*

TROISIÈME LIVRE *de danceries à quatre et cinq parties : contient des pavanes, des gaillardes, six branles simples, six branles gays, huict almandes* (sic), *seize branles de Bourgogne, (15 cal. feb. 1556);*

QUART LIVRE *de danceries, contient XIX pavanes et XXI gaillardes, (19 augusti 1550);*

LE CINQUIÈME LIVRE *de danceries à quatre parties; contient dix bransles gays, huict bransles de poictou, trente-cinq bransles de Champaigne, (28 augusti 1550);*

SIXIÈME LIVRE *contenant : pavane passemaize et sa gaillarde. — Pavane des dieux et sa gaillarde. — Pavane d'Angleterre avec sa gaillarde. — Six gaillardes ensuyvant. — Deux bransles. — Douze bransles de Champaigne. — Dix branles gays. — Quatre branles simples. — Douze branles de Champaigne.* (1555).

Le septième livre *contient six pavanes avec leurs gaillardes, deux suites de branles, deux suites de branles d'Écosse, six branles de Poictou, huit branles gays, cinq gaillardes,* (1557).

Pour l'étude de ces diverses danses, il faudrait se reporter à l'ouvrage bien connu du XVIe siècle : *Orchésographie, / et traicté en forme de dialogue / par lequel toutes personnes peuvent /* facilement *apprendre et practiquer l'honneste / exercice des dances / par* Thoinot Arbeau (1) *demeurant à Langres, imprimé audict Langres par Iehan des preyz, imprimeur et libraire* &c... M DL XXXIX. Il y a, dans ce recueil, des pièces charmantes, pleines de grâce, de fraîcheur & de sentiment. C'est un très agréable album d'esquisses. Son intérêt est capital pour l'histoire de la symphonie & de ses origines. C'est en effet en ajoutant l'une à l'autre quelques-unes de ces danses si brèves qu'on a formé la « suite » — genre où Bach devait exceller — & qu'on s'est élevé peu à peu aux premières formes de la véritable « composition » instrumentale, associant plusieurs phrases de caractère & de rythme différents (2). Les instruments employés sont la violle, le luth, la « guiterne », l'épinette... (3) mentionnés, dans certains Privilèges, à la suite des danses que nous venons de nommer (4). (Au-dessous de la partie *Contratenor* de la « Pavane des dieux » qui se trouve dans le 7e livre, le possesseur du livre (5) a écrit ces

(1) Anagramme d'Antoine Tabourot, chanoine de Langres. L'ouvrage original est à la B. N. (Inv. Rés. V 1631). Outre les danses ci-dessus mentionnées, on y trouvera, avec des « tabulatures » indiquant les divers mouvements (ruade, entretaille, posture du pied &c...), des détails sur la *volte* (gaillarde provençale), la *courante* (danse sautée), la *gavotte,* les *Canaries,* &c... & surtout une grande variété de *branles* (danse populaire & ancienne, gesticulée & sautée, qui variait selon les provinces) : branles *des lavandières, des pois, des hermites, du chandelier, des sabots, des chevaulx, de la moutarde, de la Haye, de l'official, de Malte,* &c... — Réimpression de l'*orchésographie,* précédée d'une « Notice sur les danses du XVIe siècle » par Melle Laure Fonta (Paris, Vieweg, 1888. — B. N. V 2415).

(2) Sur ce sujet, voir deux pages de Philipp Spitta (*Johan Sebastian Bach,* t. I, p. 680-81). « Aux environs de 1600, dit Spitta, la pavane italienne & la gaillarde (ou *romanesca*) s'étaient fort répandues ; la musique instrumentale s'en inspirait très heureusement, comme le prouvent les compositions à cinq voix & appartenant à ce genre, que publia, en 1610 & 1611, l'organiste de la cour de Darmstadt, Johan Moller. » (ibid). Comme on vient de le voir, cette date de 1610 pourrait être fort reculée. En traitant cette question, Spitta (comme il l'avoue lui-même dans une note) manquait de documents. Les livres de danses de 1550-1557 sont les plus anciens (sauf erreur — car il n'existe pas de catalogue) que possède la Bibliothèque Nationale, mais il en existe de bien antérieurs. Pour ne parler que des œuvres françaises : la Bibliothèque de Munich possède deux recueils publiés par Attaignant, l'un de 1529, l'autre de 1530. Le premier contient « six gaillardes & six pavanes avec treze chansons musicales » ; (auteurs : Claudin, Gonbert, Jacotin, Jannequin, Lasson, Lheritier, Moulu, Villart) ; le second contient « neuf basses dances, deux branles, vingt & cinq Pavennes avec quinze gaillardes en musique a quatre parties ».

(3) Sur ces instruments & leur rôle au XVIe siècle, voir W. I. V. Wasilewski : *Geschichte der Instrumentalmusik in XVI. Jahrhundert,* 1878 (à l'Index).

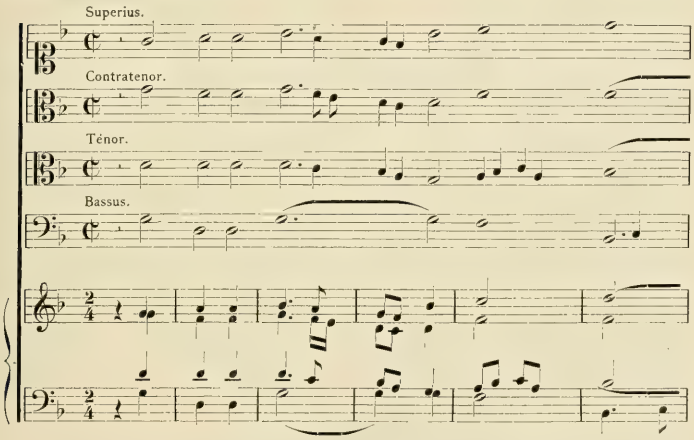
(4) Par ex. le Privilège accordé à Nicolas du Chemin, marchand libraire de Paris, le 13 mars 1554.

(5) Sur la première page du recueil est écrit à la main (XVIe siècle) au dessous du titre : « *A Maistre Chardin chastellain demeurant à Langres* » ; en bas de la page : « *Et depuis à françoys perrin sergent de...* (illis.)... *en l'élection de Langres* ». Signature de *François Perrin* au dessous de la ligne.

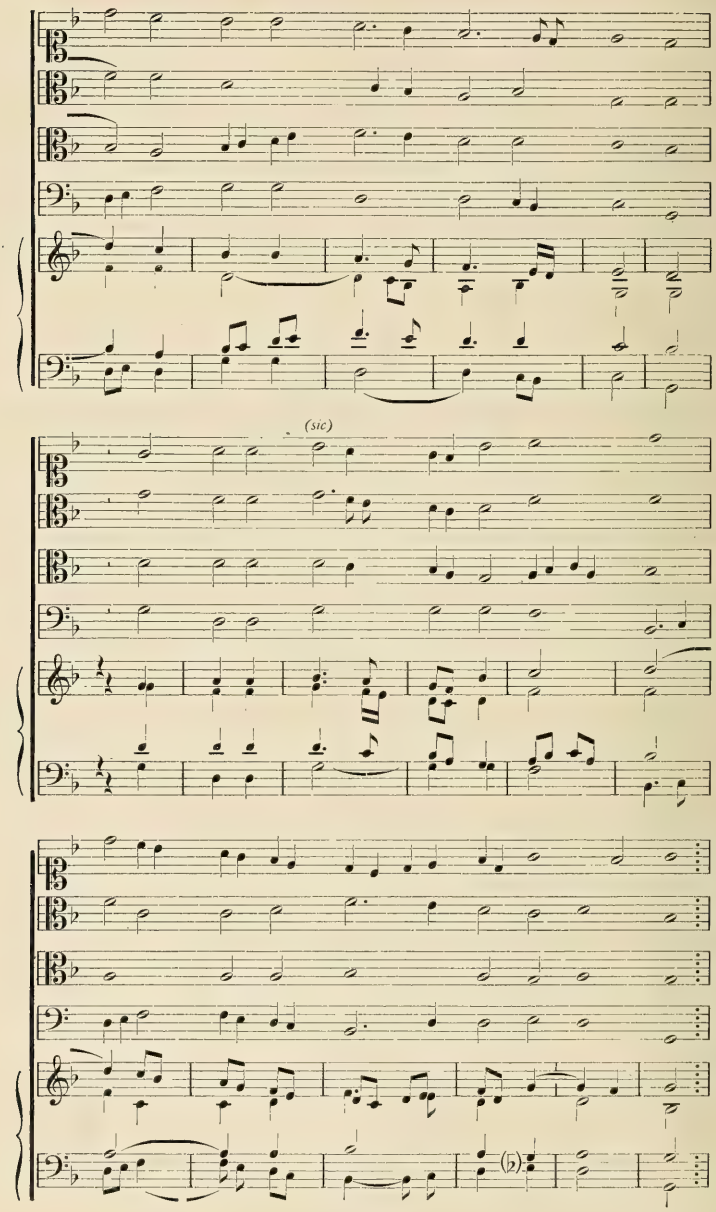
mots à la main — écriture du XVIe siècle : « pavane des dieux qui est fort bonne *pour le violon*. »

La disposition des textes musicaux de ce recueil n'est guère commode pour le lecteur moderne qui, en ouvrant une partition d'orchestre, est habitué à voir une *construction* dont il saisit l'ensemble, à première vue, comme celle d'un édifice. Chaque page est divisée, dans le sens horizontal, en deux parties. Sur la page de gauche (partie supérre), se trouve le *superius* (ou soprano) de plusieurs danses; dans la partie inférieure se trouve le *ténor* des mêmes danses. Sur la page de droite est écrit, par groupes correspondants, le *contratenor* (contralto) & le *bassus*. — Comme on le voit, c'est bien sur le type de la composition vocale que s'est formée la composition instrumentale. — Le système de notation est encore assez pauvre. Quatre types de notes seulement sont employés : la *semibrevis* (𝅝), la *minima* (𝅗𝅥) la *semiminima* (𝅘𝅥), la *fusa* (𝅘𝅥𝅯), toutes en losange. Nulle part il n'y a de barres de mesure. La mesure à trois temps est indiquée par un cercle barré, la mesure carrée par un demi-cercle (cet *hemicirculus* que plusieurs lexicographes modernes ont pris pour un C qui serait l'abréviation du mot *carré*)(1).

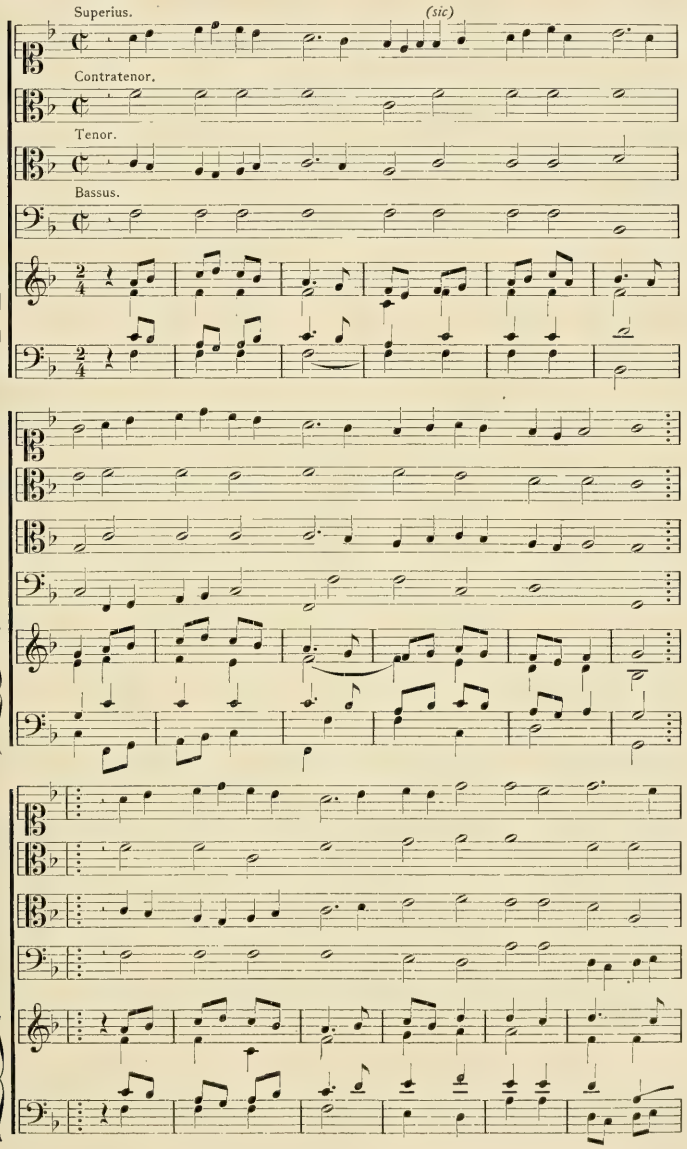
Quelques extraits du premier livre (2e) de ce recueil donneront une idée de sa valeur musicale. Voici, avec une réduction au piano, la première partie de la *basse danse* (danse où on ne lève pas le pied) qui est aux deux premières pages du livre :

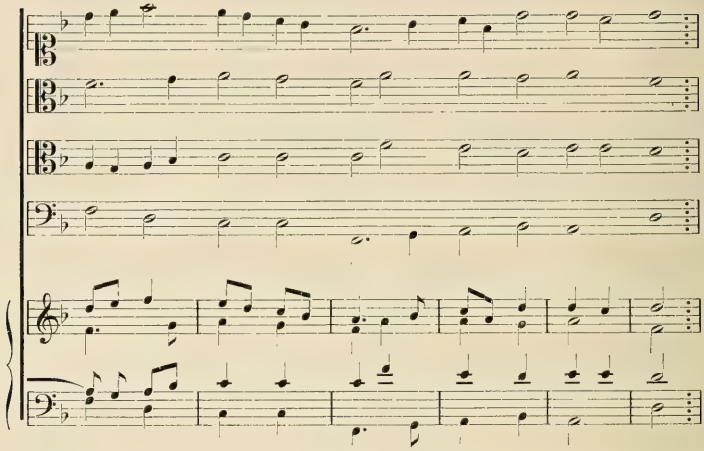


(1) Si je donne ces brèves indications, d'ailleurs familières à tous les historiens de la musique, c'est dans la pensée qu'elles éveilleront peut-être la curiosité d'un musicien désireux de faire à la fois œuvre artistique, philologique & utile. Cette œuvre, d'une facilité relative, consisterait à publier intégralement les six livres de danses dont j'ai donné les dates & la cote à la Bibliothèque Nationale, à les transcrire en notation moderne & à les faire précéder d'une Introduction historique dont l'*Orchésographie* de Tabourot fournirait les principaux éléments.

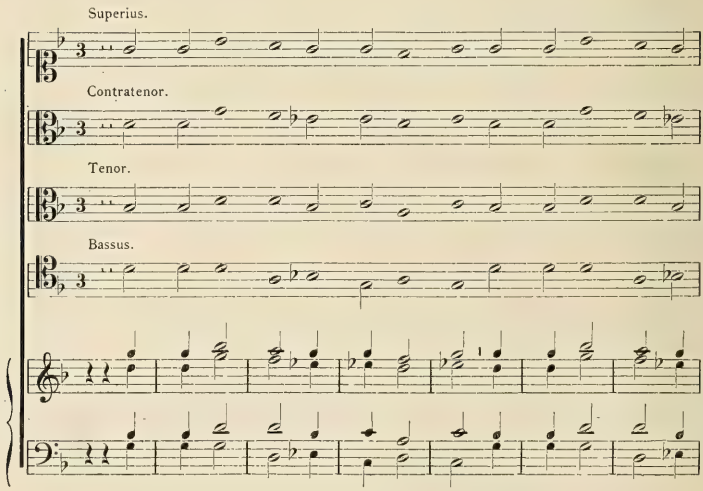

(sic)

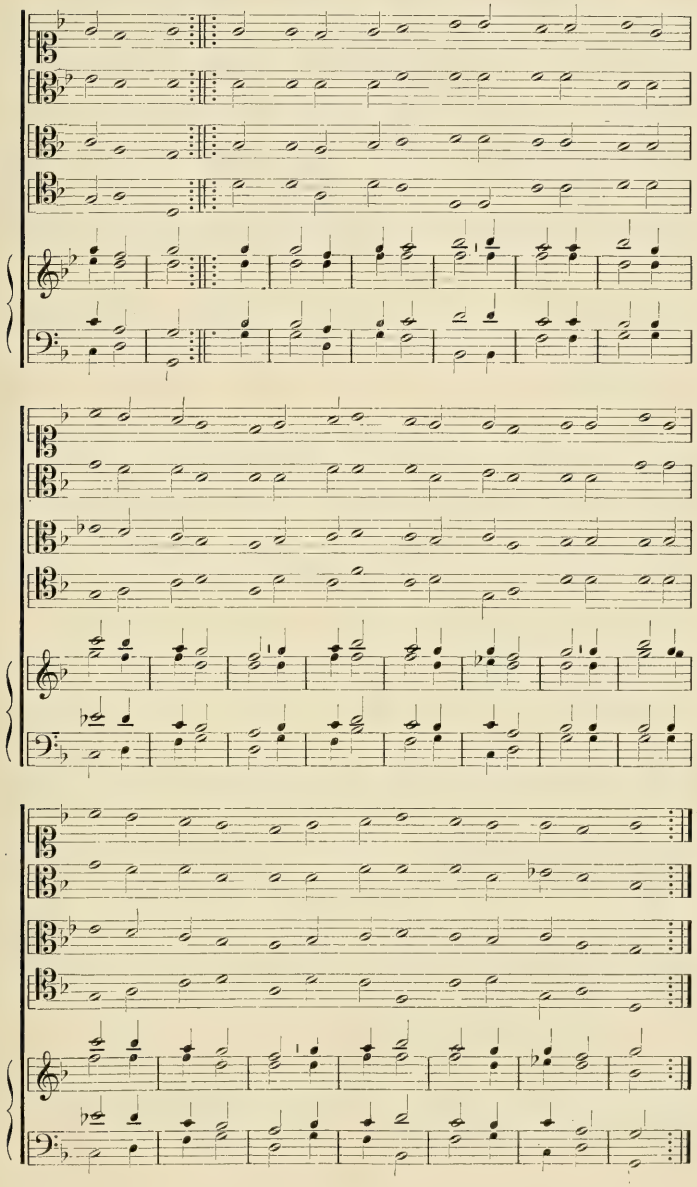
Aux fos VII (vo) & VIII (ro) se trouve le tourdion suivant dont le dessin mélodique est d'une élégante souplesse.



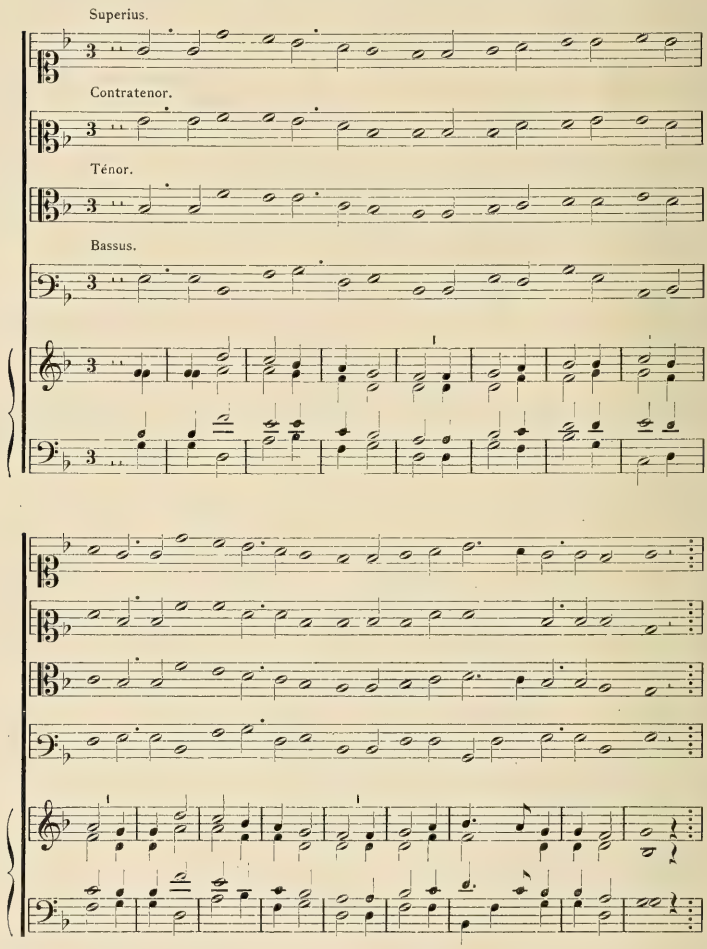


Quelques-unes de ces danses sont des mélodies transposées sur les instruments. Au f° IV (v°) on lit au-dessous du *superius* d'une « basse danse » le titre suivant : « *celle qui m'a le nom d'amy donné.* » Aux f° XIII (v°) & XIIII se trouve un branle intitulé : « *Marri ie songeais l'aultre iour.* » Il est formé d'une succession d'iambes & de trochées ayant autant de grâce que d'expression passionnée :



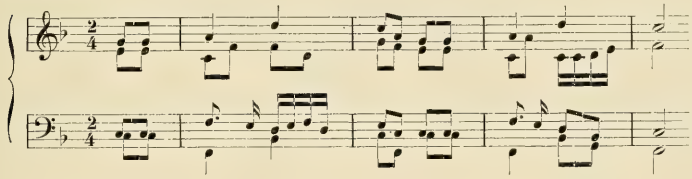


Les points qui, dans ce branle, séparent deux minimes entre deux semibrèves sont des « points de division » n'ayant pas d'autre signification que nos barres de mesure (1). Nous les retrouvons dans le branle suivant dont le caractère & l'expression sont à peu près les mêmes (avec plus de douceur) :

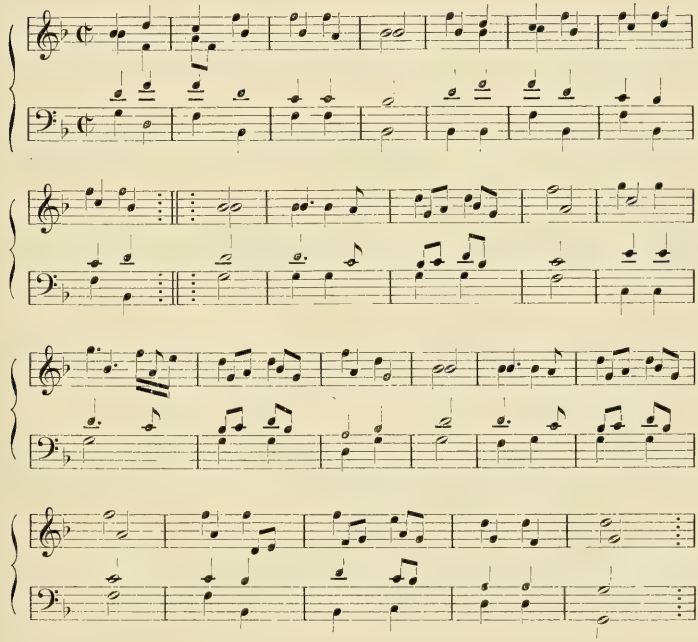


(1) V. Michel de Menehou (*Nouvelle instruction familière*, 1558, ch. IX, récemment publiée par M. Henry Expert).

Dans certains branles, on reconnaît l'allure franche & carrée des airs populaires :



Je citerai enfin, en donnant simplement la réduction, ce dernier branle, f° XVI (v°) & XVII.



Nous reviendrons sur cet intéressant recueil que nous avons voulu seulement signaler à l'attention des musiciens.

J. C.

Louis Laloy : **Le genre enharmonique des Grecs.** (*Fin.*)

C'est en vain que nous interrogeons les auteurs du ve & du ive siècle : autant ils s'entendent pour distinguer les modes & définir le caractère de chacun d'eux, autant leur silence est unanime au sujet des genres. Cette absence de tout témoignage contemporain est regrettable; mais s'explique fort bien : elle tient précisément à la prééminence incontestée du genre enharmonique, prééminence que sans doute il gardait encore à l'époque même où se préparait sa chute. Le Grec du ve siècle savait reconnaître le phrygien, le lydien, le dorien, l'ionien, parce que ces différents modes étaient employés concurremment depuis longtemps ; mais il n'avait appris à l'école de musique, il ne trouvait notées dans les traités, que des gammes du genre enharmonique ; le diatonique existait sans doute, le chromatique commençait ses envahissements ; mais aucun de ces deux genres n'avait encore de forme bien définie : c'étaient des licences, des altérations du genre normal & traditionnel, que l'on ne pouvait mettre en parallèle avec lui.

Songeons-nous à faire l'éloge de notre gamme majeure ? Ne nous apparaît-elle pas comme le fondement même de notre musique ? Notre mineur, notre chromatique ne sont-ils pas pour nous des modifications passagères de cette gamme primordiale, principe & conclusion forcée de toute œuvre musicale ? L'école « dualiste » essaye de restituer au mode mineur sa forme primitive & pure, & sa juste place à côté du majeur ; mais tout l'enseignement officiel repose encore sur la prééminence de ce dernier mode. Quant au genre chromatique moderne, si cher à Cés. Franck & si important dans son œuvre, personne n'a jamais songé, que je sache, à lui donner une existence indépendante. Je dirais volontiers que notre situation ressemble fort à celle des Grecs de la fin du ve siècle : le système régnant d'harmonie correspond assez mal à la pratique musicale ; il faut ajouter d'ailleurs que ce retard est presque fatal ; en musique comme dans tous les autres arts, les règles sortent des œuvres & ne leur sont ni antérieures, ni même exactement contemporaines. Ne nous étonnons donc pas si les Athéniens du temps de Socrate, compositeurs, artistes ou simples auditeurs, n'ont pas distingué nettement les trois genres ; ils écrivaient, analysaient ou écoutaient leur musique avec les préjugés d'un âge antérieur, où l'enharmonique régnait sans rival.

Le rôle que les Grecs du ve siècle attribuaient à l'enharmonique nous prive du plaisir de connaître leurs impressions ; mais il nous permet de les deviner : elles ne devaient guère différer de celle d'Aristoxène. La gamme qui est considérée comme primitive & normale doit à cette opinion même, quelle que soit d'ailleurs sa forme, un certain caractère : elle ne peut paraître étrange, rare, déchirante, maladive, inquiétante ; par suite elle ne convient pas à l'expression des sentiments vifs & pénétrants, elle n'a pas grande

couleur ; mais elle donne une impression d'équilibre, de calme & de santé qui n'appartient qu'à elle ; son charme n'a rien de subtil, de raffiné ; son élégance est virile & franche ; & tout cela, tout simplement parce qu'une invincible association d'idées, due à l'éducation, à l'hérédité, ainsi qu'à l'habitude, nous fait voir dans cette gamme, œuvre des siècles, l'œuvre même de la nature.

Nous sommes très fiers, pour notre part, de notre gamme majeure, & peut-être à juste titre ; mais croit-on que les peuples de l'Extrême-Orient, dont la gamme est défective, admettent la supériorité de la nôtre ? Croit-on que notre musique ne leur paraisse pas discordante & fausse ; & le retour à leurs modes nationaux ne leur donne-t-il pas la même impression de paix, de bonheur retrouvé, de justesse rétablie, que nous procure, à nous, la réapparition du majeur ? Notre musique classique, pour nous si vigoureuse & si saine, troublerait de même un Grec du ve siècle : il n'en pourrait saisir les mélodies, comprendre l'harmonie ; il se débattrait dans un monde de sons dont les lois ne lui seraient pas connues ; il ne sortirait de ce cauchemar qu'au moment où on lui permettrait de chanter une mélodie enharmonique ; c'est nous, alors, qui ne comprendrions plus, & tendrions en vain l'oreille, & ne saurions que penser.

Des doutes nous restent malgré tout. La musique chinoise ou écossaise n'emploie que des intervalles qui nous sont connus : ton entier & tierce mineure ; elle ignore le demi-ton ; cette différence, étant en notre faveur, ne nous surprend pas. Mais la musique grecque connaît un intervalle que nous ne possédons pas, que même nous avons peine à percevoir : voilà qui est plus grave & difficilement pardonnable ; les mots de « barbarie » ou de « perversion du goût » nous viennent aussitôt à l'esprit ; &, si nous hésitons à les prononcer, c'est uniquement par respect pour l'Acropole. Je crois qu'une pareille condamnation serait profondément injuste : étant donné le système musical des Grecs, la gamme enharmonique n'avait dans sa constitution rien qui fût étrange ou contre nature. Pour s'en convaincre, il suffit de se rappeler deux faits :

1° Les gammes des Grecs sont des gammes descendantes (1) ; chaque tétracorde a son origine dans le haut, sa terminaison dans le bas ; la cadence *la-mi* correspond à notre cadence parfaite *sol-ut ;* la succession *la-fa-mi,* à *sol-si-ut :* c'est cette succession qui aurait traduit, pour un Grec, le 1er thème de la 1re Symphonie de Beethoven ;

2° Les Grecs percevaient comme consonnance, outre l'octave, la quinte & la quarte, mais non la tierce. Or il faut distinguer, selon la profonde remarque d'Aristoxène, les sons *fixes* d'une gamme & les sons *mobiles ;* les sons fixes

(1) Je reviendrai quelque jour sur ce point. Cf. Helmholtz, *Lehre...*, p. 396 ; — von Jan, *Musici*, p. 143.

ont une position invariable, parce qu'ils forment avec la tonique un intervalle consonnant ; les sons mobiles servent de transition entre les sons fixes ; ils n'ont pas avec eux de lien direct ; ils jouissent par suite d'une certaine latitude.

Les Grecs n'avaient d'autres sons fixes que la quarte, la quinte & l'octave (inférieures) de la tonique : *mi, si, la, mi.* A l'intérieur de chacun des deux tétracordes ainsi déterminés, les notes intermédiaires pouvaient se mouvoir en toute liberté. Chez nous au contraire, les tierces & les sixtes, leurs renversements, ont été également élevés au rang de consonnances : le *mi* & le *la,* dans la gamme majeure, se trouvent ainsi fixés, tout comme le *fa,* le *sol* & l'*ut;* seuls le *ré* & le *si* n'ont avec la tonique qu'une parenté indirecte : ils restent donc mobiles, & de fait le *ré* peut former avec l'*ut,* soit un ton majeur ($\frac{9}{8}$), ou un ton mineur ($\frac{10}{9}$), sans que nous en soyons choqués ; & le *si,* note sensible, peut être rapproché de sa résolution (1) non seulement sans inconvénient, mais avec avantage : car il n'a d'autre rôle que de faire prévoir & désirer cette résolution.

Dans la gamme dorienne grecque l'*ut* & le *fa* ne sont nullement perçus comme tierces majeures du *mi* & du *la;* ce sont des sensibles, par rapport au *si* & au *mi.* On voit dès lors comment l'enharmonique se justifie : il ne connaît pas le *ré* ni le *sol,* simples degrés intermédiaires, pâles notes de transition trop éloignées du début & du terme de chaque tétracorde pour avoir un caractère bien marqué ; il possède, en revanche, deux sensibles par tétracorde, l'une pareille à la nôtre, la seconde plus rapprochée de la tonique.

L'examen de l'alphabet dit instrumental, le plus ancien probablement, confirme cette manière de voir : dans ce système de notation, chaque intervalle de demi-ton est désigné par trois signes qui ne sont qu'une seule & même lettre orientée de trois manières différentes : le *si,* par exemple, étant représenté par un K, cette même lettre renversée (⋊) prendra la valeur de *si**, retournée (ꓘ), celle d'*ut* ♮ ; il en va de même pour le demi-ton subdivisé *fa-mi*-mi*, & pour ceux des autres tonalités. On voit donc que pour les inventeurs de cet alphabet musical les deux sons supérieurs de chaque demi-ton n'étaient que des altérations ou des appogiatures du son inférieur ; ils n'existaient que par lui, & pour lui.

La succession *sol si ut,* qui dans le diatonique grec serait représentée par *la-fa-mi,* peut être traduite par l'enharmonique de trois manières différentes : *la-fa-mi, la-mi*-mi, la-fa-mi*-mi.* Entre ces trois versions les Grecs auraient perçu sans doute de fines nuances de brusquerie ou de douceur, d'âpreté ou de fondu. Le tétracorde supérieur fournissait, de son côté, trois formules pareilles ; nous croirions volontiers que ces six cadences, toutes déterminées

(1) Bien entendu la liberté de ces deux notes disparaît, lorsque la dominante *sol* prend le rôle de tonique.

& vigoureuses, mais plus ou moins vives ou ménagées, faisaient le fond même des mélodies enharmoniques : elles devaient leur donner un caractère particulier d'élégance virile & de nerveuse précision, non exempte d'un peu de sécheresse : c'est bien ainsi qu'on est tenté de se représenter la musique sévère & sobre de ces poètes classiques, « dont les rythmes étaient plus variés que les airs (1) ». Avec le temps, & à mesure que l'usage répété de ces combinaisons de cadences en épuisait la variété, l'enharmonique s'écarta de sa première simplicité : les deux sensibles cessèrent de s'appuyer toujours sur leur tonique ; elles osèrent se présenter seules, alterner longuement entre elles avant de se résoudre ; elles se permirent des résolutions irrégulières, ou bien la phrase resta en suspens sur l'une d'elles, laissant l'auditeur inquiet & troublé. C'est avec ce caractère que se présente à nous l'enharmonique savant & raffiné du chœur d'*Oreste* : la première, la deuxième & la cinquième mesures qui sont pareilles se terminent par des cadences parfaites ; mais elles commencent par la sensible rapprochée (*mi**), qui, avant de passer à la sensible diatonique *(fa),* s'échappe un moment sur le *ré :* c'est là un véritable caprice mélodique ; la mesure 7, au contraire, a un début régulier en ce que la sensible n'est pas attaquée directement ; mais elle se termine sur la sensible rapprochée (*mi**), ce qui donne à la phrase un accent particulier d'interrogation douloureuse. Les autres mesures sont, par malheur, trop mutilées pour se prêter à l'analyse ; mais on voit assez, à ce qu'il me semble, tout ce que l'enharmonique avait pris à la fin du ve siècle de variété & de puissance expressive.

Cette richesse nouvelle, ce raffinement inconnu aux premiers âges, témoigne de l'ingéniosité des compositeurs grecs ; c'est en même temps un présage de mort prochaine : l'enharmonique sortait ainsi de son vrai caractère & ne répondait plus à sa définition ; l'abus des sensibles présentées sans préparation & des résolutions exceptionnelles détruisait cette forte impression de tonalité qui faisait le charme original & robuste de l'enharmonique classique ; le genre perdait sa fermeté, sa clarté, pour devenir obscur & fuyant. Imaginons une musique qui roulerait sur les plus « mauvais degrés », où les cadences seraient toujours évitées ou brisées, où les dissonances succéderaient à perte de vue aux dissonances, sans que jamais un accord parfait vînt reposer l'auditeur ; nous aurons quelque idée de l'enharmonique recherché des derniers partisans de la gamme classique. Nous pourrons prévoir aussi que cette musique porte en elle-même sa condamnation ; aucune impression ne s'use plus rapidement que celle de surprise ; les successions imprévues, d'abord piquantes, fatiguent vite, déconcertent, & enfin rebutent. On conçoit que l'enharmonique, parvenu à ce point de raffinement & d'usure, ait été rapidement abandonné pour des gammes plus fraîches & sans doute plus claires.

(1) H. M., c. 21. — Denys, *de Comp. Verb.*, c. 19.

Cette chute inévitable fut aussi irrémédiable : jamais plus, à ma connaissance, les quarts de ton successifs ne furent admis par la musique savante & représentés par la notation. On les a parfois regrettés ; je rappellerai, entre autres, la curieuse préface que Costeley a mise à son livre de chansons (IIIe volume de la collection de M. Expert) : il voulait qu'on ajoutât sept nouvelles touches noires au clavier, savoir : cinq à côté des cinq dièzes-bémols déjà existants, une entre le *mi* & le *fa*, une entre le *si* & l'*ut*. Ce vœu d'un auteur qui n'a écrit que de la musique chorale prouve qu'à ses yeux l'enharmonique était accessible aux choristes ; il n'a jamais été exaucé. Le genre enharmonique, création si originale de l'esprit grec classique, ne lui a pas survécu. Les richesses si variées, les chefs-d'œuvre incomparables que nous offre notre musique, depuis le chant grégorien jusqu'à l'art moderne, nous dispensent à cet égard de tout regret ; on peut affirmer sans trop d'orgueil que nous n'avons rien à envier aux anciens. J'ai cru cependant qu'il n'était pas sans intérêt de retracer l'histoire d'une forme d'art disparue, oubliée, après plus d'un siècle de gloire : à défaut d'autre enseignement, cette histoire peut nous suggérer de saines réflexions sur la caducité de toute chose.

L. Laloy.

Dr. O. Chilesotti : **Musiciens français : Jean-Baptiste Besard et les luthistes du XVIe siècle.**

La Bibliothèque universitaire de Genève possède un livre d'une grande importance historique & artistique, œuvre d'un français, « trésor » où sont conservées de célèbres compositions du XVIe siècle. En voici le titre exact :

Thesaurus harmonicus Divini Laurencini Romani, *nec non præstantissimorum musicorum, qui hoc sæculo in diversis orbis partibus excellunt, selectissima omnis generis cantus in testudine modulamina continens. Novum plane, et longe excellens opus, in gratiam liberalis facultatis excultorum, quanta fieri potuit diligentia, methodo, et facilitate, ex variis ipsorum Authorum scriptis (quorum nomina proxima a præfatione pagina recensetur) in hoc volumen congestum, et decem libris (quorum quilibet peculiare melodiæ genus complectitur) divisum, Per* Joannem Baptistam Besardum Vesontinum, *artium liberalium excultorem et Musices conscriptus.*

Qui Satyros Musis præfert, & Apollinis artes
Spernit, is humanæ nil rationis habet.

Coloniæ Agrippinæ *excudebat Gerardus Greuenbruch, sumptibus Authoris anno redemptionis MDCIII, etc.*

L'auteur de ce livre très intéressant, Jean-Baptiste Besard, naquit à Besançon dans la seconde moitié du XVIe siècle, probablement en 1567. Comme

beaucoup d'artistes de la Renaissance, il montra des aptitudes très diverses ; tout en s'appliquant avec profit à la jurisprudence & à la médecine, il eut toujours une prédilection pour la musique & acquit une habileté extraordinaire sur le luth. Pris de la passion des voyages, il erra pendant quelque temps en Europe & s'établit ensuite en Allemagne, où il abandonna les études juridiques pour exercer la médecine, d'abord à Cologne, &, quelques années après, à Augsbourg. A Cologne, il publia son *Thesaurus harmonicus* (1603), gros volume dans lequel il avait réduit pour le luth les meilleures compositions de son temps. A Augsbourg, il publia l'*Antrum philosoficum* (1617), œuvre rare & curieuse où il traite des principales maladies & de leurs remèdes, de l'art de conserver la beauté, du secret de certaines préparations chimiques & du mouvement perpétuel pour lequel il avait inventé une machine. Aux amis qui l'accusaient de dissipation il répond dans la *Préface* de ce livre qu'il n'a pas perdu son temps, puisque, outre le *Thesaurus,* il a encore publié l'*Epitome Historiarum* (plus connu sous le titre de *Merçurius gallo-belgicus*). Fétis cite encore quelques ouvrages de lui pour le luth. Après 1617, toute trace de lui est perdue ; on ignore le lieu & l'année de sa mort. Dans une très belle étude publiée par la *Rivista musicale italiana* (fasc. IV, 1898, *Notes sur l'histoire du luth en France,* p. 675), M. Michel Brenet a résumé les quelques renseignements que nous possédons, d'après la courte, mais substantielle étude publiée par Auguste Castan (*Notes sur J.-B. Besard de Besançon,* dans les *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs,* 5e série, t. I, p. 25 & suiv. Besançon, 1876) ; il résulte de cette étude que Besard, fils d'un marchand de Besançon, était né en cette ville vers 1567, fit ses études & prit ses grades à l'Université de Dôle ; qu'il se maria à Besançon en 1602 ; que, *contraint* par la mauvaise fortune en même temps que, poussé par une humeur aventureuse, il habita successivement Rome, où il devint l'élève du luthiste Lorenzini, Cologne où fut imprimé le *Thesaurus* & le tome V de son recueil historique (en 1604), Augsbourg enfin où parurent ses dernières œuvres de luth (1617), l'*Antrum,* & où peut-être il mourut à une date inconnue.

Le *Thesaurus,* à la composition duquel Besard avait été fort bien préparé par ses voyages, contient des pièces fort gracieuses d'auteurs inconnus ou peu connus (1). Il est divisé en dix livres : 1° Préludes ; 2° Fantaisies ; 3° Madrigaux & villanelles ; 4° Chansons françaises & *Airs de court ;* 5° Pass' e mezzi (avec une pavane & un bergamasco) ; 6° Gaillardes ; 7° Allemandes (avec quelques danses polonaises & anglaises) ; 8° Branles & ballets ; 9° Voltes & courantes ; 10° Miscellanées (batailles, guillemettes, canaries, gaillardes de guerre, fantaisies, &c...). La musique y est notée d'après la *tabulature* ordinaire du luth allemand (système qui, comme on sait, ne faisait pas usage de la portée, & qui indiquait les notes par des lettres, des chiffres & divers signes que je n'ai pas à rappeler ici).

(1) C'est de plus un véritable trésor des mélodies populaires du XVIe siècle.

Voici les auteurs, tout à fait ignorés, je crois, dont le *Thesaurus* nous fait connaître certaines œuvres : Hortensius Perla Patavinus, Pomponius Bononiensis, *Carolus Bocquet* (de Paris), *Joannes Perrichonius* (id.), *Joannes Edinthonius* (id.), *Monsieur de Vaumeny* (id.), *Balardus* (id.), *Mercurius Aurelianensis* (d'Orléans), *Victor de Montbuisson Avinionnensis* (d'Avignon), *Cydrac Rael Bituricensis* (de Bordeaux), Jacobus Reys Augustanus (?), Joannes Bacfart Hungarus, Albertus Dlugorai Polonus & Joannes Dooland Anglus.

Nous avons au contraire quelques renseignements sur les auteurs suivants :

1° *Laurencinus Romanus,* dont le nom est inscrit le premier en tête du recueil ; il eut une grande renommée, à Rome, comme joueur de luth, dans la première moitié du XVIe siècle. Il fut décoré par le pape de l'ordre de l'Éperon d'or, & Besard se faisait sans doute l'écho de ses contemporains en lui donnant l'épithète de « divin ». L'illustre Ab. Prof. Pietro Canal (1) demande si Laurencinus (*Laurenzino* = *Le petit Laurent*) serait le même que mentionne Pietro della Valle comme un des éminents organistes de Rome, dans l'âge précédent, sous le nom de *Cavaliere del liuto.* Et il ajoute : « La différence des instruments ne gênerait pas cette interprétation, car on sait bien qu'en ce temps-là les musiciens adonnés à un seul instrument étaient peu nombreux. Mais laissons de côté cette question & arrivons aux quelques renseignements qui nous sont donnés par les archives de Mantoue. Au mois d'août 1570, Annibale Cappello, écrivant au Zibramonti, disait que Laurenzino *était vraiment un monstre de nature, pour son âge, dans cette profession.* Il était donc très jeune alors... il servait le cardinal de Ferrara, mais voulait le quitter. Quand le cardinal l'appela à Tivoli où il était en villégiature, il refusa. Il passait toutes ses journées à jouer dans les maisons des cardinaux & des seigneurs ; un matin que le prieur de Barletta, Ferdinando Gonzaga, donnait à dîner à l'ambassadeur de l'Empereur, ce fut encore lui qui, en jouant du luth, émerveilla tout le monde... »

2° *Diomedes* (*Catone*), né à Venise vers le milieu du XVIe siècle. Il alla très jeune en Pologne s'établir chez le grand trésorier Stanislas Kostka. Il était très habile comme luthiste & comme chanteur ; en 1607, il fit imprimer à Cracovie quelques mélodies composées par lui en l'honneur de saint Stanislas, protecteur de la Pologne.

3° *Fabricius Dentici,* qui vécut à Rome vers 1550. Dans le *Dialogo della musica antica et della moderna,* Vincentio Galilei loue Dentice comme célèbre luthiste & compositeur. Il publia à Venise un livre de Motets (1581), & un livre d'Antiennes à plusieurs voix (1586). Plus tard, il obtint en Espagne un grand succès comme joueur de luth. On a encore de lui d'autres compositions pour l'Église (Milan, 1593).

(1) *Della musica in Mantova, Notizie tratte principalmente dall'archivio Gonzaga.*

4° *Alfonsus de Ferrabosco,* madrigaliste fameux, qui naquit en Italie vers 1515, & se fixa en Angleterre vers 1540. Nous avons de lui deux livres de madrigaux publiés par Gardano à Venise. Dans un de ces livres, l'auteur se dit « gentilhomme au service du duc de Savoie ». Il figure avec honneur dans plusieurs recueils d' « excellentes compositions » faits par de très bons musiciens : par exemple, dans le *Fronimo* de Galilei, dans l'*Armonia celeste* de Pevernage & dans un ouvrage plus rare & moins connu, IL PRIMO LIBRO DE INTAVOLATURA DA LIUTO, *de motetti ricercate madrigali, et canzonette alla napolitana, a tre et quattro voci, per cantare et sonare, composte per* GABRIEL FALLAMERO *gentilhuomo Alessandrino; (Vinegia, appresso l'Herede di Girolamo Scotto, 1584).*

5° *Martelius Elias Argentinensis,* de Strasbourg, qui, vers la fin du XVe siècle & dans les premières années du XVIe, eut une grande renommée comme joueur de luth & compositeur. Très précieux est le recueil de compositions pour cet instrument publié par lui sous ce titre : HORTUS MUSICALIS NOVUS, *fragrantissimis lectissimisque flosculis, tum patriis, tum exoticis, testudine carpendis atque delibandis,* &c. *Argentorati, sumptibus ac typis Authoris per Ant. Bertramum, MDCXV.*

6° Besard a inséré, dans son livre, de la musique d'un *Eques Romanus.* Je ne sais si, sous ce nom latinisé, il entendait désigner *Emilio del Cavaliere* ou *Alessandro della viola,* tous deux musiciens qualifiés de « præstantissimi ». — Enfin il y a placé un certain nombre de villanelles à trois voix, avec accompagnement de luth, par Luca Marenzio, l'artiste fameux, surnommé « *il cigno più dolce* », du XVIe siècle.

Les œuvres réunies par Besard ne sont pas toujours conformes à notre goût, cultivé aujourd'hui d'après un autre système mélodique & harmonique. Nous y trouvons quelquefois d'étranges successions d'accords qui blessent nos oreilles, & des gammes hors d'usage (par ex. la gamme descendante majeure avec la 7e mineure), qui ne satisfont pas notre sentiment moderne de la tonalité. Souvent, la mélodie est entortillée, d'un rythme brusquement coupé, & surchargée d'ornements bizarres. En outre, les madrigaux, les fantaisies, &, en général, les compositions de style fugué n'ont aucun effet & restent presque incompréhensibles, étant exécutées sur un instrument où il est impossible de tenir le son. Les danses, au contraire, sont charmantes & bien caractérisées ; plusieurs branles, quelques *pass' e mezzi,* certaines danses anglaises & polonaises, un bergamasco m'ont semblé de vrais bijoux. — Les transcriptions que je donne ont été transposées à la sixte majeure (1).

(1) Afin d'établir une règle unique de notation & de permettre l'exécution de la musique de luth sur un *terzino di chitarra* dont la quatrième corde serait baissée d'un demi ton (la *chitarra piccola,* accordée d'une tierce majeure au-dessus de l'accord ordinaire).

Telle est la description sommaire du *Thesaurus*. En septembre 1617, parut une nouvelle publication de Besard avec ce titre interminable :

IOAN. BAPT. BE-
SARDI VESONTINI
NOVUS PARTUS,
sive
Concertationes Mu-
sicæ, duodena trium, ac totidem
binarum Testudinum (quibus & notæ Musicæ adduntur)
singulari ordine modulamina continentes.
HIS ADDIDIT AUTHOR, LECTISSIMI STI-
li partes aliquot seorsim, tam proprias, quam alienas; atque in gratiam
Philomusi, e tenebris in meliorem lucem liberaliter eduxit:
NECNON
Ad artem Testudinis brevi, citraque magnum fastidium ca-
pescendam, facilem & methodicam insti-
tutionem hisce subiecit.
UT EMENDATISSIMUM PRODIRET
opus, Stephanus Michelspacherus Tirolensis, ex
authoris manuscripto, suis sumptibus to-
tum curavit incidi & excudi.
AUGUSTÆ VINDELICORUM
per Davidem Francum
Anno Salutis Humanæ
M. DCXVII
Cum gratia, & privilegio
Cæs. Maiestatis.

Un heureux hasard me le fit trouver dans la *Braidense* (1) de Milan, & je pus l'examiner pour en tirer l'essentiel. J'avoue qu'aucune autre musique de luth, imprimée ou manuscrite, ne m'a donné plus de peine pour la traduction. Dans les concerts à trois luths on trouve des dissonances étranges & des heurts désagréables, vraiment inintelligibles. Peut-être est-ce la reproduction d'un manuscrit très hâtif & défectueux de Besard, livré à l'impression sans que l'auteur s'inquiétât de le corriger. Peut-être aussi Besard, tout en étant un exécutant de premier ordre, manquait-il des connaissances nécessaires pour une composition « in concerto » ; les fautes telles que déplacements de lettres (la tabulature est à peu près celle du *Thesaurus*), le manque de mesure, tiennent l'attention constamment tendue. L'édition, par-

(1) Bibliothèque nationale de Brera.

dessus le marché, est très laide & pleine de lacunes. A la dédicace & à des épanchements poétiques variés sur le nouveau produit « del nobilissimo e chiarissimo dottor Besard » succède un traité pratique en latin pour bien exécuter la tabulature du luth. Ce traité est complet & excellent, à la fois par sa brièveté & sa clarté. L'auteur dit ensuite, toujours en latin, comment il faut disposer les trois luths pour les concerts de la première partie :

La *Testudo minor* serait le luth ordinaire, mais à dix cordes, dont les cinq basses dans l'échelle diatonique de la composition ; (la dixième, c'est-à-dire la plus grave, se baisse d'un demi-ton, en certains cas, pour obtenir des effets spéciaux) ;

La *Nova testudo,* luth un peu plus petit, monté avec des cordes minces, à l'octave supérieure de l'instrument ordinaire, moins les cordes I & II, qui devraient être les plus aiguës & qui, au contraire, restent à la hauteur habituelle ;

enfin la *Testudo major,* appelée aussi *Liuto quartino basso,* instrument plus grand, avec un manche long pour les cordes graves, & accordé une quarte au-dessous de la *testudo minor.*

La *Nova testudo,* comme les deux autres luths, a les cordes doubles, avec cette différence qu'elles sont à l'unisson. Il y a sur elle un saut, ou déplacement, difficile, de la 3e corde à la 2e & à la 1re. L'auteur, qui inventa cette nouvelle manière d'accorder l'instrument, trouve plus commode d'écrire certains passages aigus & rapides sur la 3e corde (la plus haute) que de les écrire sur la 1re, qui est seulement d'un ton au-dessus de la 4e. Cela prouve que cette invention ne vaut pas grand'chose en pratique, puisque la 1re & la 2e cordes ne servent guère qu'à la plénitude de l'accord ; en d'autres termes, toute la musique écrite pour la *nova testudo* pourrait très bien s'exécuter sur les 8 cordes (de 3 à 10), les autres ne servant qu'à renforcer les sons & à faciliter, en quelques cas, l'exécution.

En dehors de Besard, je n'ai pas rencontré d'autres compositeurs qui aient écrit pour la *nova testudo.* Il n'en est rien dit par Mersenne qui, à vrai dire, lorsqu'il parle d'accords, se tire facilement d'affaire par ces mots : « *Je laisse plusieurs sortes d'accords que l'on peut donner au luth, parce qu'il faudrait un volume de cent feuilles* (les volumes de Mersenne sont *in-folio !) pour les comprendre tous.* » — La transcription de la *testudo major* doit être faite aujourd'hui dans le ton de la *testudo minor.*

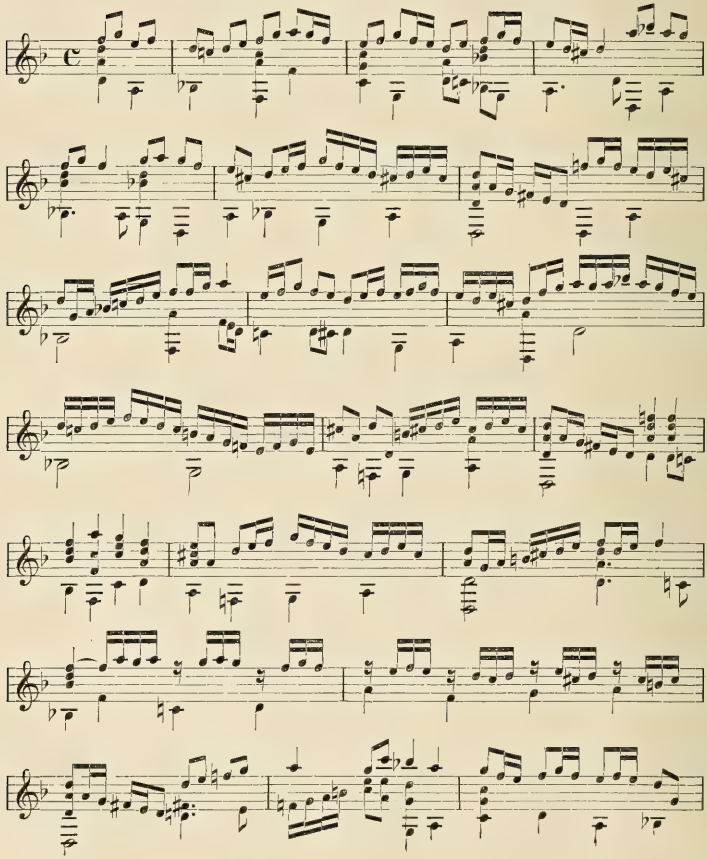
La première partie du *Novus partus* contient plusieurs « concerti », sacrés & profanes, à trois luths, presque tous avec la musique du soprano & de la basse. La seconde partie contient de la musique de danse à deux luths (t. major & t. minor). On y trouve une page de branles très amusante & tout à fait caractéristique. La troisième & dernière partie est formée de compositions pour luth seul, parmi lesquelles on trouvera une petite chose très expressive & gentille : *Les cloches de Paris.*

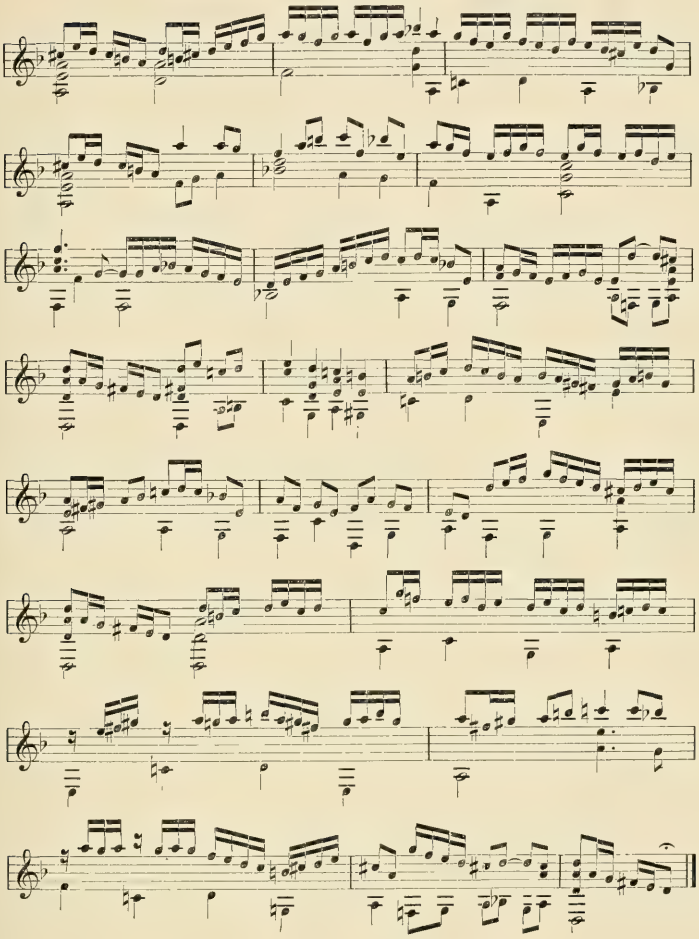
Je terminerai cette notice forcément incomplète en résumant ainsi mon jugement sur le français Jean-Baptiste Besard : exécutant de premier ordre, compositeur de rang moins élevé, il nous permet, grâce à son *Thesaurus*, d'enrichir l'histoire de la musique de plusieurs nouveaux noms d'artistes français, & nous donne un important témoignage sur les plus célèbres musiciens de son temps dont il a réuni les meilleurs ouvrages en une compilation où les perles ne manquent pas.

Dre O. Chilesotti.

Branle de Paris.

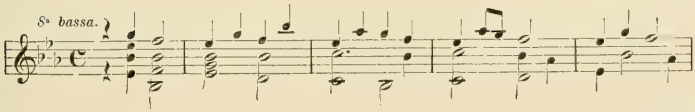
tiré du *Thesaurus harmonicus* de Jean-Baptiste Besard (1603, no XXX).

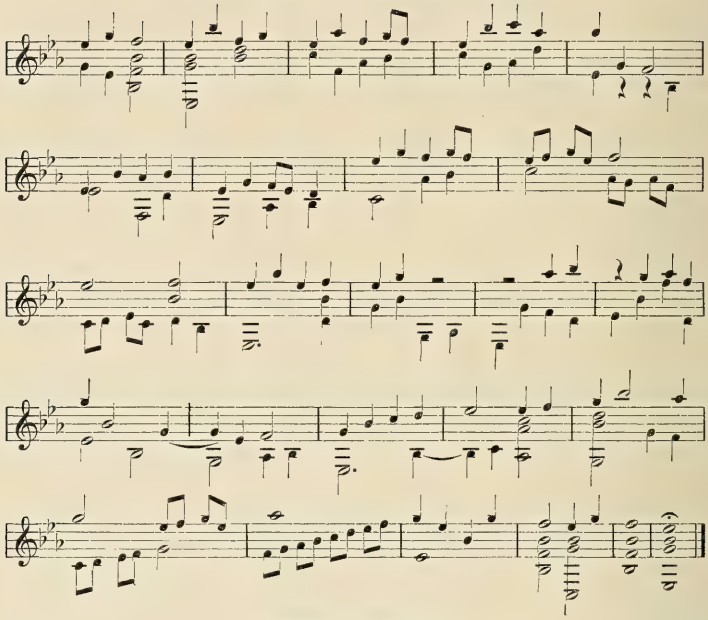




Campanæ Parisienses (incerti authoris).

(Les *CLOCHES DE PARIS*, tiré du *Novus partus* de Besard, XLVIII.)





P. J. Thibaut : **Les notations byzantines.**

L'histoire de la musique byzantine a sa synthèse obligée, toute naturelle d'ailleurs, dans celle des notations figurées ou sémeiographiques. Je crois pouvoir intéresser les lecteurs de cette Revue en leur soumettant, à ce sujet, très brièvement, le résultat de cinq années d'études & de recherches personnelles.

Jusqu'au VIIe siècle, — le défaut de documents positifs ne permet pas de préciser davantage ; — le chant religieux, transmis très probablement par la seule tradition orale, n'eut pas d'autre moyen de transcription que l'écriture alphabétique des anciens Grecs.

A cette époque, une notation synthétique des plus simples, inventée on ne sait par qui, sert à exprimer le récitatif des évangiles & des épîtres. C'est de là que naissent bientôt toutes les écritures sémeiographiques employées dans les diverses confessions chrétiennes latine, grecque, arménienne & syriaque (1), pour traduire le chant traditionnel des prières liturgiques, les

(1) Par une exception que je ne me suis pas encore expliquée, la théorie musicale copte est celle de saint Jean Damascène, mais, dans sa notation particulière, les lettres alphabétiques remplacent les caractères sémeiographiques.

nouvelles hymnes de la poésie religieuse alors dans son plus bel éclat, & jusqu'aux odes de la muse profane dont l'antique gloire n'est déjà plus qu'un souvenir.

La première écriture musicale figurée est dite *Ekphonétique*. Une simple page manuscrite du xe ou xie siècle en a parfaitement révélé la nature en nous faisant connaître, sous une forme quelque peu énigmatique, le nom des caractères sémeiographiques, leur nombre & les règles particulières de leur composition.

Il faut ajouter à cela que l'écriture *Ekphonétique* tire sa propre origine des signes prosodiques grecs & non pas, comme plusieurs l'ont pensé, de la notation alphabétique des Anciens (1). C'est du moins ce que je crois avoir suffisamment établi dans une étude spéciale de la *Byzantinische Zeitschrift* (2).

Le lieu exact où cette première notation sémeiographique prit naissance est & demeurera sans doute à jamais inconnu. Cependant, M. P. Aubry n'hésite pas à déclarer que ce fut à Rome, parce que de là seraient parties les origines du culte chrétien (3).

Une telle affirmation est quelque peu hasardée. En effet, vers la fin du iiie siècle, le grec n'était déjà plus, on le sait, la langue officielle de l'Église romaine, &, quand même la notation *Ekphonétique* eût été inventée dès cette époque, il ne s'ensuivrait pas qu'elle soit originaire d'Italie puisque la liturgie a été célébrée en grec, tout d'abord à Antioche qui conserva du reste, sur ce point, une tradition différente de celle de Rome.

Chez les Byzantins la première notation issue de l'écriture *Ekphonétique* est celle que j'ai baptisée *Constantinopolitaine* (4), parce qu'elle fut principalement employée à Constantinople.

L'existence de cette écriture musicale m'a été révélée, il n'y a guère plus d'un an, par deux documents découverts : l'un, par M. J. Ouspensky, l'éminent directeur de l'Institut archéologique russe de Constantinople, l'autre, par M. S. Smolensky, directeur de l'*École des Chantres* à Moscou.

Transmise aux Russes dès le xe siècle, lors du mariage de la princesse Anne de Byzance avec le grand duc Vladimir, cette seconde notation ne tarda

(1) Avec un tel principe à la base des notations byzantines, chacun se convaincra aisément qu'il est désormais superflu, pour expliquer la genèse de quelques-uns de leurs signes, de remonter au déluge en passant successivement par toutes les périodes historiques : hébraïque, égyptienne, assyrienne & autres!

(2) Cf. Byzant. Zeitschr., VIII, 1, p. 122-147.

(3) Cf. *La Tribune de Saint-Gervais*, Avril 1900, p. 124.

(4) Cf. *Bulletin de l'Institut archéologique russe*, 1898. — D. Gaïsser fait certainement erreur s'il entend parler de cette même notation *constantinopolitaine* quand il dit : « Les manuscrits du type jérusalémitique se distinguent (par exemple de ceux du type constantinopolitain) précisément par une plus grande simplicité & sobriété de style & de notation. » (Cf. *Rev. Bénéd.*, mai 1899, p. 225.) C'est en effet le contraire qui semble le vrai, comme il est facile de s'en convaincre en jetant un simple coup d'œil sur quelques planches qui accompagnent, dans le *Bulletin de l'Institut archéologique*, une étude spéciale sur la notation *hagiopolite*.

pas à subir les variations imposées par le temps ou le génie particulier de la langue slave. Elle est encore parfaitement reconnaissable aujourd'hui dans l'écriture musicale employée par les *Starovères* ou *Raskolniks*.

La découverte de quelques nouveaux documents, jointe à une étude approfondie de l'ancienne notation russe, nous dévoilera peut-être bientôt le sens particulier de la sémeiographie *Constantinopolitaine;* pour le moment il nous est encore impossible d'en pénétrer le secret.

Peu après la notation *Constantinopolitaine,* & très probablement vers la même époque, se formait en Palestine une écriture musicale similaire, dite *Hagiopolite* ou de *saint Jean Damascène*.

Chacun sait l'influence des moines Sabaïtes & l'importance du monachisme byzantin aux IXe & Xe siècles. Le *Typicon* de saint Sabas est alors officiellement accepté à sainte Sophie &, de là, dans tous les monastères & toutes les églises de l'empire. Par la même occasion, la notation *Hagiopolite* supplante partout celle de Constantinople, &, dès la fin du XIe siècle, quel que soit l'attachement des Byzantins pour leurs anciennes traditions, la substitution de sémeiographie est complète.

Détail curieux : tandis que les *Sévéro-slaves* (Slaves du nord) conservent la notation *Constantinopolitaine,* les *Jugo-slaves* (Slaves du sud), soumis dès le Xe siècle au pouvoir de Byzance, n'ont jamais eu d'autre écriture musicale que celle de saint Jean Damascène, jointe au texte grec. Si extraordinaire que puisse paraître cette assertion, elle est cependant fondée sur deux documents de haute valeur : Le *Synodique* de Boris conservé à la Bibliothèque nationale de Sofia & un manuscrit græco-slave récemment découvert par l'auteur de cette étude dans l'ancien monastère grec de Batchkovo en Bulgarie.

J'ajouterai même, sur le témoignage de Mgr Angelitz, primat de l'Église autocéphale de Carlovitz, que les Serbes, pas plus que les Bulgares, ne possèdent aucun manuscrit liturgique en notation *sévéro-slave*. Le chant particulier à l'Église de Carlovitz (1) (Carlovitchko piénié) est basé sur le système modal des grecs modernes ; il a été transcrit, pour la première fois seulement & suivant la notation européenne, en 1864, par Corneille Stankovitch.

Bien que ce ne soit pas ici le lieu d'entrer en de nombreux détails techniques, il me paraît utile cependant de suivre dans ses grandes lignes le développement de la notation *Hagiopolite* qui fut, à certains égards, la plus importante, & dont l'usage s'est perpétué jusqu'en notre siècle.

La tradition s'accorde assez généralement pour faire de saint Jean Damascène l'auteur de la notation *Hagiopolite*. Toutefois, si, pour être juste, on prend en considération le témoignage de tous les anciens *codices* de musique, il convient d'attribuer à saint Cosmas le mélode une partie de cet honneur.

(1) Ce genre de chant particulier est encore usité dans la Serbie, le Monténégro, la Bosnie & l'Herzégovine, voire même jusqu'en Macédoine.

Le système de notation inventé par les saints moines sabaïtes, tout en conservant ce qu'il contenait d'essentiel, ne se maintint pas longtemps dans sa simplicité & pureté originale. Chaque *magister*, on le conçoit aisément, tenait à honneur de créér, soit un neume, soit un signe particulier de *chironomie* : quelques chantres étaient seuls à s'apercevoir de l'innovation & l'antique tradition ne changeait pas pour si peu !

Le développement de l'écriture musicale *Hagiopolite* ne prit cependant son véritable essor qu'à l'époque de Koukouzélès, c'est-à-dire, vers la fin du XIIIe siècle (1).

A vrai dire, il n'y eut pas là précisément un changement de notation, mais une simple & naturelle évolution, telle que nous la constatons pour toutes les écritures sémeiographiques du même genre. Aussi, la plupart des manuscrits ne font-ils aucune distinction, & attribuent généralement à saint Jean Damascène les notations figurées, quelles qu'elles soient.

Il n'en reste pas moins vrai que le grand nombre d'éléments particuliers, introduits à la longue dans la notation *Hagiopolite*, autorise pleinement le musiciste à établir une nouvelle distinction. Par suite, dans une étude actuellement sous presse, je n'ai pas craint de désigner la notation byzantine qui va du XIVe au XIXe siècle, sous le nom du célèbre magister Koukouzélès.

Ce n'est pas à dire que ce dernier soit l'auteur exclusif de tous les changements : quelques-uns lui sont postérieurs, beaucoup lui sont très positivement antérieurs ; mais, le témoignage de certains manuscrits, les exercices de *chironomie* & de *parallage* signés Koukouzélès, indiquent assez l'influence prépondérante qu'eut ce dernier dans le développement du chant byzantin, pour que l'on puisse dire avec Fabricius : « Jean Koukouzélès a donné aux Grecs un art musical (2). »

Quelle est au juste la nature de cet art? ce n'est pas ici le lieu de l'expliquer.

En général, il suffit de savoir qu'à part les caractères dits φθοραί, qui indiquent par eux-mêmes les différentes métaboles de tons, les signes particuliers à la notation de Koukouzélès n'ont aucune valeur tonique. Les théoriciens les appellent des *chironomies* (χειρονομίαι), c'est-à-dire, des signes rythmiques, au sens le plus étendu de ce mot. Ils marquent en effet les différents temps & mouvements, l'expression, le tour particulier à chaque neume.

Ces caractères rythmiques n'ayant pas toujours une valeur spéciale bien déterminée, les chantres grecs finirent par ignorer la signification du plus

(1) Les auteurs discutent encore sur l'époque réelle où vécut Koukouzélès : le cardinal Pitra fixe le XIIIe siècle ; j'ai donné ailleurs les raisons qui me portent à accepter également cette opinion de préférence à celles de M. Krumbacher & de M. G. Papadopoulos. Cf. *Échos d'Orient*, Sept. 1898, p. 359.

(2) Cf. *Bibl. græc.*, vol. V, p. 45, X, p. 499.

grand nombre d'entre eux, si bien qu'à l'aurore de ce siècle Villoteau « avait peine à croire qu'il y eût quelqu'un, soit en Grèce, soit ailleurs, capable de connaître parfaitement les signes de chironomie (1) ».

Dans ces conditions, une réforme du chant liturgique grec devenait urgente. Elle fut accomplie en 1819 par Chrysanthe de Madytos, d'intelligence avec Chourmouzios Chartophylax & Grégoire Protopsalte.

A n'envisager que l'écriture sémeiographique, il faut tenir cette réforme pour très regrettable ; elle n'est pas autre chose, en bien des cas, qu'un simple décalque de la théorie musicale européenne & constitue, en fait, une rupture presque complète avec l'antique tradition byzantine.

Les principes de la nouvelle méthode sont exposés fort au long dans le Θεωρητικόν Μέγα de Chrysanthe resté, depuis, le traité officiel du chant ecclésiastique grec. Or, je le répète ici très volontiers : « Ce grand ouvrage didactique est sans égard ni respect pour l'ancienne théorie ; son premier & plus clair résultat fut de donner le change sur la véritable nature du chant byzantin ; pendant l'espace d'un demi-siècle, il en a écarté toute étude véritablement scientifique (2). »

A tout prendre, il eût été préférable, ainsi que j'en ai déjà exprimé la pensée, d'accepter purement & simplement notre notation diastématique sur lignes. D. Gaïsser, il est vrai, ne partage pas cette manière de voir & regrette même « la plupart des traductions qui ont été faites des recueils mélodiques de l'Église grecque en notation occidentale, parce que, en déterminant forcément les intervalles indéterminés dans la notation originale, on court toujours risque de les altérer, de les fausser, &c. (3) ».

Il m'est difficile de me rendre à une telle raison. Pour si peu que l'on soit familiarisé avec l'harmonique & la théorie musicale des Grecs modernes, il est aisé de se convaincre que les intervalles réguliers de leurs gammes, sans être fixes, sont tout aussi bien déterminés que les nôtres. Au cours d'une mélodie écrite en *do* majeur nous n'avons pas de signes spéciaux pour indiquer que les intervalles *mi-fa, si-do,* sont des demi-tons. Il n'en va pas autrement dans l'écriture musicale grecque ; la seule difficulté est dans la multiplicité des modes. Ainsi, par exemple, l'intervalle *sol-la* s'exprimera, si l'on veut, dans tous les ἦχοι avec les mêmes caractères sémeiographiques, & cela, sans prêter à la moindre confusion. Le dernier des chantres sait en effet, très positivement, que cet intervalle est sensiblement de trois quarts de ton dans le second mode authentique & d'un ton entier dans le premier plagal.

(1) Cf. *Description de l'Égypte... État moderne,* t. P., Paris, Imp. Imp., 1809, in-folio, p. 799.

(2) Cf. *Échos d'Orient,* sept. 1898, p. 362. — Jusqu'ici le meilleur ouvrage sur la notation & le chant des Grecs modernes est encore celui de M. Bourgault-Ducoudray : *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1877.

(3) Cf. *Rev. Bénéd.,* mai 1899, p. 227.

Dans le cas assez fréquent de chromatisme accidentel & passager, on emploie le dièze, le bémol & toute la série des φθοραί. Notez bien qu'en fait, cependant, la nature des intervalles est beaucoup moins spécifiée par les signes que par la *théorie seule;* aussi n'est-il rien de plus facile que d'adapter cette théorie à n'importe quelle notation, & à la nôtre en particulier.

Je conclus donc sans la moindre hésitation : quels que soient les rares avantages de l'écriture sémeiographique des Grecs modernes, ses inconvénients graves & multiples, & son peu de rapport avec l'ancienne tradition byzantine font qu'en réalité, elle serait très utilement remplacée par notre notation diastématique sur cinq lignes ; à la condition, bien entendu, d'adapter à cette dernière les principes spéciaux de la théorie musicale grecque.

Au reste, les faits parlent plus haut que tous nos discours : l'Église russe orthodoxe a, la première, abandonné l'antique notation sémeiographique en raison de ses seuls inconvénients ; l'Église autocéphale serbe de Carlovitz adopta dès 1864 notre notation moderne, & l'Église bulgare se prépare à suivre cet exemple à moins qu'elle n'adopte, purement & simplement, le chant russe (1).

La musique est un idiome universel ; l'étude en devient de plus en plus générale aujourd'hui : ne doit-on pas souhaiter qu'elle ait officiellement une seule manière de s'exprimer ?

Le chant grec, qu'on veuille bien s'en persuader, n'a rien à perdre à être transcrit suivant notre notation moderne ; le chant grégorien & la musique ecclésiastique russe, écrits l'un & l'autre sur une portée de quatre lignes, auraient sans contredit le plus grand intérêt en ajoutant à celle-ci, une simple ligne supplémentaire.

L'unité de notation, facilitant aux artistes de tous pays l'accès des différents genres de musique, serait, pour l'art musical lui-même, le principe de nouveaux & utiles progrès.

J. Thibaut,
des Augustins de l'Assomption.
(Constantinople.)

(1) L'influence du chant russe est très marquée à Sofia, à Philippopoli & généralement dans les principales villes de Bulgarie. — Les plus récentes éditions de chants liturgiques bulgares entreprises par le pope Théodorof, professeur au grand séminaire de Samokof, sont en notation européenne.

TABLEAU SYNOPTIQUE

Notation Ekphonétique	Constantinopolitaine et Russe	Hagiopolite	Signes nouveaux de la Notation de Koukouzélès
Ὀξεία		Ὀξεία	Τρομικὸν σύναγμα
Ὀξεῖαι		Διπλῆ	Ἐκστρεπτόν
Βαρεία		Βαρεία	Ψηφιστόν
Βαρεῖαι			Ψηφιστὸν σύναγμα
Κρεμαστή		Ἴσον Ὀλίγον	Ψηφ. παραλαβέσμα
Συρματική			Ὁμαλόν
Καθιστή			Οὐρανίσμα
Παραλιτική		Παραλητική	Χόρευμα
Σύνεμβα		Πεταστή	Θεμα ἀπλοῦν
Ἀπόστροφος		Ἀπόστροφος	Θὲς καὶ ἀπόθες
Ἀποστροφοι		Ἀποστροφοι	Ἔναρξις
Κεντήματα		Κεντήματα	Σύναγμα
		Κέντημα	Τρομικόν
Ὑπόκρισις			Τε παραλαβέσμα
Τελεία		Σταυρός	Ἐπέργεμα
		Χαμηλή Ὑψηλή	Κρατημοϋπόροον
		Ἐλαφρόν	Θεματισμὸς ἔσω
		Ὑπόρροή	Θεματισμὸς ἔξω
		Σύναγμα	Λύγισμα
		Ἀντικένωμα	Ἀντικενοκύλισμα
		Κλάσμα	Παραλαβέσμα
		Ξηρὸν κλάσμα	Ἕτερον παρεμβ.
		Κράτημα	Ἡμίφωνον
		Φθορά	Ἡμιφθορον
		Ἀόδερμα	Ἡμαργόν
		Γοργόν	Ἀργοσύνθετον
		Ἀργόν	Γοργοσύνθετον
		Σεῖσμα	Πίασμα
		Κούφισμα	Πελαστόν

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Théâtre National de l'Opéra-Comique : **Reprise de « Mireille ».**

La reprise de *Mireille* a été un très vif succès & fait honneur à l'Opéra-Comique. S'appliquer à jouer l'œuvre d'un maître telle qu'elle a été conçue & la venger, par un retour au respect des textes & à l'exactitude, de mutilations diverses, est une tentative à laquelle nous ne pouvons qu'applaudir, en souhaitant qu'elle se renouvelle plus souvent. M. Carré veut avoir la réputation d'un Directeur servant la cause de l'art. Il justifie cette ambition. Peut-être aura-t-il un jour l'idée de faire représenter le *Don Juan* de Mozart & le *Fidelio* de Beethoven, tels qu'ils ont été écrits. — Le « clou » de la soirée — qui n'est plus le clou d'infamie auquel on suspend un compositeur-martyr, — c'était le *tableau du Rhône*, rétabli après trente-sept ans de coupure. Présenté avec beaucoup d'adresse & parfaitement « réglé », ce tableau a provoqué dans le public de véritables cris d'admiration. La manière dont le décorateur & le metteur en scène l'ont compris est très heureuse & très louable en soi; mais elle fait naître une importante question d'esthétique & appelle quelques réserves.

On connaît la scène. Ourias, après avoir assassiné son rival Vincent aimé de Mireille, veut prendre la fuite; il se rend au bord du Rhône & hèle le passeur. C'est la nuit. Le fleuve roule une eau magnifiquement bleue; mais, pour terrifier le criminel, des images de mort y apparaissent : de sinistres formes blanches soulèvent les vagues & glissent avec elles... On s'est attaché à l'Opéra-Comique à tirer de cette scène toutes les émotions de poésie & de terreur qu'elle comporte. D'abord, le fleuve est grandiosement étalé, large & puissant (quelques points lumineux, piqués sur la rive opposée au spectateur, produisant un effet de lointain très juste); on a représenté jusqu'aux frissons de la nuit qui courent à la surface des eaux; & on a réglé avec un extrême souci du détail les gestes des fantômes. Tout cela fait un très beau nocturne romantique, rendu plus beau encore & plus émouvant par le contraste des scènes de pleine lumière & de soleil qu abondent dans les autres parties de la pièce. — Malheureusement, cette mise en scène de ballade allemande à la Bürger n'a rien, ou presque rien, qui lui corresponde dans la musique de Gounod. Entre le langage visible du décor & celui de l'orchestre, il y a une disproportion énorme qui est toute à l'avantage du metteur en scène & au désavantage du compositeur.

Gounod était essentiellement un musicien de *société*. Ces grands & magnifiques dialogues où le poète s'entretient avec la nature & où la musique, suivant l'opinion des métaphysiciens allemands, nous fait pénétrer dans l'âme des choses à de grandes profondeurs, il les ignora toujours. Il était trop heureusement installé dans la vie réelle pour se laisser même effleurer par des pensées & des angoisses d'un certain ordre. En outre, il lui manquait le tour d'esprit nécessaire pour donner un pendant au *Freischütz*. Son œuvre est une claire & saine idylle où revit l'aimable esprit du XVIIIe siècle. Tout y est sobre, facile, élégant & net. Sauf quelques pages exceptionnelles qui sont de vrai drame, son orchestre, si bien étagé, n'a jamais rien de violent & de troublant. Le pittoresque y est presque toujours conventionnel & mondain. Ses tableaux (aujourd'hui surtout où la musique est rivale de la peinture) me font l'effet de dessins aux trois couleurs.

Je ne vois pas dans *Mireille* — comme dans l'*Arlésienne* — un musicien poète qui

sort pour ainsi dire de lui-même pour s'absorber dans son sujet & en dégager toute la poésie, mais un artiste qui, au contraire, soumet le poème à sa propre personnalité, le transforme & le restreint pour l'*accommoder* à ses habitudes d'esprit.

Si l'on représentait au théâtre la scène des bords de l'Elbe (*Damnation de Faust*), je comprendrais, chez le décorateur, une grande préoccupation de réalisme, parce que Berlioz a pris soin, dans sa symphonie, de donner une image musicale du fleuve ; de même, au début du troisième acte de sa *Götterdämmerung*, Wagner a placé une introduction assez longue, associée dans la suite au trio des nageuses, qui est une peinture *musicale* du Rhin. En pareils cas, on ne saurait déployer assez d'adresse & d'ingéniosité pour donner à l'œuvre du musicien un cadre approprié. Mais, pour *Mireille*, le cas est tout différent. Sauf une partie de cor nettement caractérisée, Gounod n'a rien mis, ou si peu ! dans son orchestre qui fût descriptif & se rapportât au spectacle extérieur. S'il l'a fait, on le remarque à peine, tellement l'indication est discrète. On peut demander alors si la méthode de M. Carré, au lieu d'avoir pour résultat de servir les intérêts du compositeur, n'a pas un effet contraire, puisqu'elle s'applique à faire ce que le musicien n'a pas fait & nous avertit de certaines lacunes, qui, sans le décor, seraient peut-être passées inaperçues. En d'autres termes : la mise en scène d'un opéra doit-elle être comprise comme celle d'une comédie & toujours *poussée* aussi loin que possible ? Si c'est le livret qui indique les éléments dont le décor doit être fait, n'est-ce pas le caractère de l'instrumentation qui doit déterminer la couleur générale du décor & le choix de certains détails ? Ne faut-il pas s'arranger toujours de façon à ce que les sensations de l'oreille aillent de pair avec celles des yeux, celles-ci étant subordonnées à celles-là ?...

Quoiqu'il en soit, nous gardons de la soirée d'hier 13 mars le souvenir d'une belle revanche artistique & celui d'un juste hommage rendu à un maître de la musique française.

J. C.

BIBLIOGRAPHIE

(Musique française)

A. Bruneau : **Rapport présenté à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts au nom de la Commission des grandes auditions musicales de l'Exposition Universelle de 1900.** (Imprimerie Nationale, grand in-8°, 65 p.)

Je suis à la fois très à mon aise & très embarrassé pour parler de ce curieux Rapport. Je suis très à mon aise, car il suffit de parcourir un tel travail pour voir tout de suite ce qu'on en peut dire & ce qu'il est nécessaire d'en dire ; je suis embarrassé, car j'ai une grande estime pour la haute valeur, la sincérité, la vaillance artistique de M. Bruneau, & je me vois obligé aujourd'hui de lui dire des choses désagréables. Le premier devoir d'une critique sérieuse, c'est la franchise. Il faut s'y résigner après avoir soigneusement distingué, en M. Bruneau, le compositeur — que nous couronnerions volontiers de roses — & le critique-rapporteur qu'il va falloir couronner d'épines. Garder le silence n'est pas possible : d'abord parce que ce Rapport imprimé est un document qui permet de connaître l'état du goût musical français en 1900 & emprunte aux circonstances une autorité particulière ; ensuite, parce qu'il nous fournit l'occasion de combattre, une fois de plus, une dangereuse erreur. Cette erreur consiste à croire qu'il suffit d'être un

excellent musicien ayant une solide instruction technique pour faire de l'histoire & de la critique musicales.

Un rapport ayant pour principal objet d'exposer les travaux d'une Commission, j'ai voulu, avant d'examiner l'opuscule de M. Bruneau, relire les procès-verbaux des séances de la Commission qui fut chargée d'organiser en 1900 « les grandes auditions musicales ». Ces procès-verbaux sont, eux aussi, des documents importants où puiseront les historiens de l'avenir. Je vais en indiquer d'abord les parties les plus intéressantes ; nous parlerons ensuite du « Rapport au Ministre » qui en a été la conclusion. Pour terminer, je dirai un mot des Orphéons, qu'il ne faut pas oublier, bien qu'ils soient en dehors de la province de M. Bruneau.

I

Le 4 décembre 1899, M. Georges Leygues, Ministre de l'Instruction publique, réunissait une élite de compositeurs : MM. Bourgault-Ducoudray, Bruneau, Th. Dubois, Fauré, Gigout, Guilmant, de Joncières, Lenepveu, Marty, Massenet, Paladilhe, Pierné, Pugno, Réty, Reyer, Samuel Rousseau, Saint-Saëns, Taffanel, Vincent d'Indy, P. Vidal, Widor, — & MM. H. Roujon, Deschapelles, Bernheim, J. Bizet. Dans un discours où était esquissé le plus beau & le plus vaste des programmes, M. Leygues demandait qu'on *exposât* « l'histoire de la musique française depuis son origine jusqu'à nos jours ». La Commission se mettait aussitôt à l'œuvre & nommait son bureau : président, M. Camille Saint-Saëns, (par 14 voix sur 17 votants) ; vice-présidents : M. Théodore Dubois & M. Massenet (15 voix) ; rapporteur : M. Bruneau (9 voix au 2e tour de scrutin) ; secrétaire : M. Jacques Bizet.

Pour répondre au désir du Ministre dans la mesure malheureusement restreinte où on le pouvait (une exposition de musique ancienne étant bien plus difficile à organiser qu'une exposition de peinture ou de sculpture), la méthode suivante, — la seule rapide & pratique, — fut adoptée. M. Th. Dubois (séance du 15 janvier) proposa au choix de ses confrères une liste de noms célèbres empruntés à des époques diverses, &, en spécifiant très correctement que chacun pouvait compléter cette liste d'après son goût personnel, il la soumit à un vote. Les résultats de cette procédure sont intéressants à noter :

Obtinrent 14 voix : Rameau, Berlioz, Delibes, Lalo, Bizet, Ch. Lefebvre, Messager ;
» 13 voix : Gluck, A. Thomas, F. David, Gounod, Hillemacher ;
» 12 voix : Clément Jennequin, Lulli, Xavier Leroux ;
» 11 voix : César Franck, Guiraud, Godard, Chabrier, Charpentier ;
» 10 voix : Erlanger, H. Duparc ;
» 9 voix : Grétry, Hérold, Wormser, G. Hue ;
» 8 voix : Auber, Coquard, Holmès, A. Duvernoy ;
» 7 voix : Boïeldieu, Maréchal, Puget, Lucien Lambert ;
» 6 voix : Chausson ;
» 5 voix : Chapuis, Debussy ;
» 3 voix : Lesueur, Reber, Boellmann ;
» 2 voix : Gouvy, de la Nux ;
» 1 voix : G. Ropartz, Salvayre, Pessard.

Tous les membres de la Commission étaient élus de droit.

Comme on le voit, Boïeldieu, pour n'en pas citer d'autres, était éliminé, puisqu'il n'obtenait que 7 voix, la majorité étant de 8 voix sur 14 votants. Le suffrage universel

n'a pas le monopole des surprises. Il faut dire qu'à cette séance étaient absents : MM. Saint-Saëns, Marty, Pierné, Vincent d'Indy, Massenet, Fauré, Paul Vidal, Reyer, Réty, Widor. L'auteur de la *Dame Blanche* dut être « repêché » à la séance du 23 mars (en même temps que MM. Lambert & Maréchal, sur une observation de MM. Th. Dubois, Vincent d'Indy & Guilmant qui demandèrent un second vote).

A titre de document intéressant l'histoire du goût musical en France, je crois utile de reproduire aussi les résultats du vote concernant la musique de chambre (séance du 18 janvier). Il fallait 60 noms de « symphonistes », chacun des 12 concerts devant comprendre 5 noms. La Commission en représentait déjà 19, & 10 places étaient réservées aux œuvres non encore exécutées : soit 31 noms à choisir. Les votants étaient au nombre de 12 seulement. (Absents : MM. Saint-Saëns, Lenepveu, Bourgault-Ducoudray, Marty, Taffanel, Massenet, de Joncières, Réty, Reyer, Vincent d'Indy, Widor.) La majorité nécessaire était donc de 7 voix. Voici quels furent les résultats du vote :

Obtinrent 12 voix : Rameau, Ch. Lefebvre, C. Franck ;
» 11 voix : Couperin, de Castillon, Boellmann, Paul Lacombe, Chapuis, Maréchal, Puget, Lucien Lambert ;
» 10 voix : Bernard ;
» 9 voix : Chausson, Dallier, Chevillard, Weckerlin ;
» 8 voix : Réber, G. Ropartz, Dukas ;
» 7 voix : Gédalge, Duparc ;
» 6 voix : Leclair, Chabrier, Duvernoy, Debussy, A. Georges ;
» 5 voix : de Grandval, G. Pfeiffer, de Bréville ;
» 4 voix : Charpentier, Périlhou, Diémer, de Boisdeffre, Alary, L. Lacombe, Gossec ;
» 3 voix : Reicha, Messager ;
» 2 voix : Chérubini, Grétry, Gounod, Wiernsberger, de la Tombelle, A. Cahen ;
» 1 voix : Onslow, Vierne, G. Hue, Tiersot.

21 noms seulement avaient obtenu la majorité, & il en fallait 31. Pour combler cette lacune, on ajoutera d'office, sur la proposition de M. Th. Dubois, aux noms ayant obtenu 7 voix & plus : Bizet, Delibes, Gounod, Niedermeyer. On procéda ensuite, pour les noms ayant obtenu 6 voix, à un second tour de scrutin qui donna les résultats suivants :

Leclair & A. Georges, 10 voix.
Debussy, 9 »
Chaminade, 2 »
Chabrier & Duvernoy, 1 »

On se rapprochait du but, (31 symphonistes à trouver!) mais on n'y touchait pas encore. Dans la séance du 25 janvier, M. Vincent d'Indy regretta vivement l'absence, dans les programmes de musique symphonique, des noms de Ropartz, A. Magnard, Dukas, Rabaud. A la séance du 30 mars (certains nos des programmes restant inoccupés, pour les 7e, 8e & 9e concerts), M. Henri Roujon attira l'attention sur Chausson, & M. Réty sur un autre oublié : Spontini. Un tour de scrutin ne donna la majorité qu'à Dukas (10 voix sur 13 votants), Debussy (8 voix) & Chausson (7 voix). MM. Fauré & Vincent d'Indy rompirent encore une lance pour M. G. Ropartz, & M. Réty insista sur Spontini. Un dernier tour de scrutin ne donna la majorité qu'à M. Ropartz (8 voix) ; sur la demande de M. Roujon, le nom de Spontini fut ajouté, par un vote à mains

levées. On le voit, la Commission eut quelque peine à remplir le cadre qui lui était offert.

Elle en aurait eu moins, si, fouillant un peu plus dans le passé, elle ne s'était pas bornée, pour la musique antérieure au XIXe siècle, aux noms de Rameau, Leclair, Dandrieu, Daquin & Couperin. J'ignore les raisons de cette parcimonie.

Les Concerts, donnés dans la grande salle du Trocadéro (1) & si brillamment ouverts par la Symphonie de M. Saint-Saëns sur *Le feu du ciel* (l'Électricité), eurent un grand succès. Pour les Concerts de musique de chambre le résultat, — au point de vue financier, — ne paraît pas avoir été bien bon. L'Administration des Beaux-Arts avait proposé (séance du 11 mai) de n'y admettre qu'un public d'invités. La Commisssion fut unanime à protester, en disant que les invités ne se rendraient pas à l'invitation, & que les amateurs sérieux seraient frustrés. Voici, d'après les documents officiels, l'état des recettes réalisées. Il est bon de le faire connaître aux nombreux jeunes gens qui organisent à Paris tant de soirées de musique de chambre & qui seront ainsi renseignés sur leurs chances de profit :

Concerts de Musique de Chambre.

(Trocadéro. — Petite Salle.)

Dates	Recettes	Frais de toute nature	Excédent de Recettes	Excédent de Dépenses
8 Juin 1900	153,75	158,50	. . .	4,75
22 Juin	178,25	160,70	17,55	. . .
6 Juillet	131,50	156,45	. . .	24,95
20 Juillet	31, »	147,10	. . .	116,10
3 Août	65, »	150,15	. . .	85,15
17 Août	140,50	157,25	. . .	16,75
31 Août	118,25	154,68	. . .	36,43
14 Septembre	165, »	159,15	5,85	. . .
28 Septembre	164, »	159,41	4,59	. . .
5 Octobre	175,50	158,25	17,25	. . .
12 Octobre	155,25	158,25	. . .	3, »
Totaux	1478, »	1719,89	45,24	287,13
Report des recettes	. . . . .	1478,00	. . . . .	45,24
Excédent de dépenses	. . . . .	241,89		241,89

II

M. Alfred Bruneau n'a point conçu son rapport comme un simple compte-rendu des travaux de la Commission. Ce qu'il a voulu faire, c'est un tableau de l'histoire de la musique en France; c'est, en somme, ce que la Commission n'avait pas fait, & ne pouvait pas faire. Suivons-le dans les jardins de l'histoire musicale.

(1) A titre de curiosité, je reproduis la phrase suivante tirée du procès-verbal de la 14e séance (27 avril) : « M. Gailhard, Directeur de l'Opéra, refuse de prêter ses chanteurs pour les faire entendre dans la salle du Trocadéro, la salle étant trop mauvaise & *dangereuse pour la voix de ses artistes.* » M. Gailhard changea heureusement d'avis.

Le premier musicien qu'il cite & qu'il loue bien improprement d'avoir « fixé » la forme de l'opéra-comique, c'est Adam de la Halle, l'auteur du *Jeu de Robin et de Marion* (seconde moitié du XIIIe siècle). Dans les deux pages enthousiastes qu'il lui consacre, il n'est guère de phrase où ne se soit glissée une erreur. « Voilà un musicien, dit M. Bruneau, qui s'est mis tout entier dans son œuvre... Le premier, *il ose écrire des pièces dont les sujets ne sont pas pris dans l'histoire religieuse.* » — Il eût suffi à l'auteur du « Rapport » d'ouvrir un manuel d'histoire musicale, pour y voir que la musique profane est bien antérieure à Adam. Les chansons de table, si nombreuses dans les premiers siècles du moyen âge, étaient-elles tirées de l'histoire religieuse? Et la *complainte sur la mort de Charlemagne* en 813 ? & *le chant des croisés* en 1096 ?... — « Certaines des musiques d'Adam, dit encore M. Bruneau, sont maniérées, contournées, difficiles, parce qu'elles sont soumises aux règles de convention, *à la tonalité officielle fixée par saint Grégoire.* » Eh quoi ! c'est saint Grégoire qui a fixé les tons du plain-chant ?... Je n'insiste pas. Je m'étonne cependant qu'un musicien trouve « maniérée, contournée, *difficile* » une musique écrite dans les tons grégoriens. Mais ceci est affaire de goût; relevons seulement les erreurs matérielles. — « Adam de la Halle, dit encore M. Bruneau, était trouvère, trouvère *harmoniste* & mélodiste (p. 8). » Non, mon cher maître, Adam n'était pas « harmoniste ». C'est un peu comme si vous nous parliez de l'imprimerie en France au temps de saint Louis. Prenez la peine, si jamais vous allez à la Bibliothèque Nationale (ce que je ne souhaite pas, car ce n'est point votre affaire), de jeter un simple coup d'œil sur les manuscrits où sont conservées les compositions du célèbre trouvère d'Arras (1) : vous n'y trouverez pas trace d'harmonie. La Société des Compositeurs de musique ayant désiré, en 1872, entendre le *Jeu de Robin et Marion*, on a bien fait de cet opuscule une partitionnette moderne, *avec accompagnement instrumental*, édition qui a paru en 1888 chez Durand ; mais je ne suppose pas que vous vouliez attribuer à un trouvère du XIIIe siècle ce qui est l'œuvre de M. Weckerlin.

Après avoir parlé d'Adam de la Halle, M. Bruneau aborde immédiatement « la période du XVe au XVIe siècle ». — Ce qui fait un saut assez brusque. Pourquoi le XIVe siècle est-il passé sous silence? La formule d'exposition adoptée, au début, par le rapporteur : « *Si nous avions pu remonter aussi haut dans le passé que nous l'eussions désiré, nous aurions*, &c... » permettait d'en dire un mot. Mais voici qui est plus grave : ce que M. Bruneau entend par « la période du XVe au XVIe siècle », c'est Jannequin, Josquin & Goudimel, ni plus ni moins. C'est à ces trois noms qu'il limite la musique française à l'époque de la Renaissance. Immédiatement après eux, il passera « à la seconde étape, marquée par Lulli & Gluck » (p. 11). Cette manière de comprendre l'histoire musicale me chagrine & m'étonne. — Si M. B. était lié par le choix de la Commission, pourquoi parler d'Adam ?

Si encore M. Bruneau considérait les noms de Jannequin, de Josquin & de Goudimel (c'est l'ordre où il les cite) comme « représentatifs » d'une longue période & s'il donnait, de ces compositeurs, une idée exacte ! mais voici celles de leurs œuvres dont il parle : 1° *la messe de l'homme armé ;* 2° *les Psaumes* (texte de Cl. Marot) ; 3° *les cris de Paris sous François Ier ;* 4° le *moys de may*, le *chant des Oiseaux* & la *bataille de Marignan*. C'est tout. Un littérateur-amateur, étranger à l'histoire de la musique, & n'en connaissant, par ouï-dire, que quelques traits singuliers, exceptionnels, anecdotiques, n'eût pas choisi autrement. Nous avons fondé une *Revue* tout exprès pour combattre cette ignorance des

(1) B. N. ms fr. 846 (f° 46, 57, 66, 79, 104, 106) ; ms 847 f° (211) ; ms 1591 (f° 62, 98, 100-105, 108, 131, 152-3, 159-70, 178) ; ms 12 165 (Chansonnier dit *de Noailles*, f° 224) ; ms 25 566 (contenant le *Jeu de Robin et Marion*).

chefs-d'œuvre de l'École française. On nous excusera de protester ici un peu vivement. Nous ne pouvons pas comprendre qu'un compositeur éminent, ancien élève du Conservatoire de Paris, ancien prix de Rome, investi d'un rôle officiel & écrivant, pour le Ministre de l'Instruction publique, un rapport destiné à l'Imprimerie Nationale, parle de notre admirable XVIe siècle musical aussi légèrement. (Je renvoie ici le lecteur aux articles qui, dans nos deux premiers nos & dans les suivants, ont été ou seront consacrés à ce sujet par notre excellent collaborateur M. Laloy.)

Si enfin M. Bruneau parlait avec exactitude des auteurs & des œuvres qu'il a choisis! mais il n'en est rien; à chaque instant il commet de naïves erreurs aggravées par une bien fâcheuse rhétorique. Il fait des « phrases ». Jugez-en : « Jannequin sent vibrer en lui la nature immense & féconde; il se croit sans doute un arbre aux mille fruits savoureux & intitule de cette jolie façon un de ses recueils : *Verger de musique contenant partie des plus excellents labeurs de maître Clément Jannequin.* » Voilà donc ce bon maître Clément classé parmi les panthéistes (!) parce qu'il a inscrit le mot *verger* en tête d'un recueil. Mais c'est enfantin! Faut-il rappeler que le mot « Verger » (*viridarium*) signifie simplement « Recueil *de morceaux choisis* »? C'est une « anthologie », mon cher maître, sans la moindre allusion, je vous assure, à la botanique. Ce mot qui a ému votre sensibilité poétique a le même sens que tant d'autres titres fréquemment donnés, au XVIe siècle, à des répertoires d'œuvres célèbres : *La Couronne et fleur des chansons à trois* (1536), le *Flos florum* (Venise, 1545), l'*Hortus musarum* (1552), le *Jardin musical contenant plusieurs belles fleurs de chansons* (1556), le *Recueil des fleurs produites de la divine musique* (1569), le *Rossignol musical des chansons de divers et excellents auteurs de notre temps* (1597), la *Ghirlanda di floretti musicali* (1589), la *Gemma musicalis* (1590), l'*Hortulus musicalis* (1606), sans parler de rubriques telles que *thesaurus*, *florilegium*, &c... &c... Enfin, à propos de cette période si vaguement indiquée « du XVe au XVIe siècle », j'ai une autre étrangeté à signaler. Savez-vous quelle est la préoccupation de M. Bruneau? C'est de trouver des antécédents à certain réalisme musical que vous savez. « Un des plus curieux tableaux créés par Jannequin, écrit-il, est celui où se heurtent, se combinent, se confondent les cris de Paris sous François Ier. (Vous remarquez, Monsieur le Ministre, que semblable chose a été faite dernièrement par M. Gustave Charpentier, dans son beau drame de *Louise*) & *cela montre bien la persistance, à travers les âges, de l'idée française.* » (p. 10). Je ne sais si les cris de Paris peuvent être considérés comme ayant quelque rapport avec « l'idée française », — un cri étant tout juste l'opposé d'une idée; en tout cas, il serait plus exact de dire que cette « idée » a subi près de 400 ans d'éclipse, de François Ier à *Louise!!*

Comment le contrepoint s'est-il formé chez nous? & comment, du contrepoint, l'harmonie est-elle sortie peu à peu? Quelles ont été les premières formes de la musique d'orchestre? Quelle place ont tenue, dans notre histoire musicale, le motet, le madrigal, la musique de danse, la chanson, la cantate, la symphonie? Autant de questions dont M. Bruneau ne souffle mot. La seule chose qui l'intéresse, à partir du XVIIe siècle, c'est le théâtre, l'opéra. Il en esquisse l'histoire d'une manière confuse & inexacte. P. 14, je vois l'*Europe galante* de Campra citée après le *Jephté* de Montéclair & la *Biblis* de Lacoste, alors que l'*Europe galante* est antérieure de 35 ans à ces deux pièces. P. 17, je trouve ainsi résumée l'évolution du genre : « A la pastorale naïve de *Robin et Marion*, où la musique & les paroles alternaient déjà, Lulli & Charpentier avaient *ajouté* (sic) les menues partitions du *Bourgeois gentilhomme* & du *Malade imaginaire*. *C'était l'acheminement aux spectacles de la foire Saint-Germain.* » Je ne change pas un mot à cette citation. Il faut bien le dire, elle n'a aucun sens. Tout cela est un « verger » d'hérésies. Le désir de faire des rapprochements se retrouve dans cette phrase vraiment étonnante : « Comme

Adam de la Halle s'était mis tout entier dans ses Jeux — vous vous le rappelez, Monsieur le Ministre — Berlioz se mit tout entier dans sa *Symphonie fantastique.* » (p. 35). Non moins bizarre est ce jugement sur Mehul & les musiciens de la Révolution : « *Comme le fit avant eux Clément Jannequin*, ils s'inspirèrent *des rues*... » Çà & là, je note de menues inexactitudes : « Rameau n'eut pas de professeur. » (p. 14). « Lesueur fut le premier descriptif. » (p. 29) : « D'*Orfeo ed Euridice* date la manifestation initiale de la tragédie lyrique. » (p. 18). &c... &c...

Je remarque enfin que M. Bruneau, quand il arrive au XIXe siècle, distribue l'éloge presque uniformément à tous les compositeurs. L'éclectisme & surtout la courtoisie ne sont point blâmables. Mais, d'autre part, M. Bruneau parle de la « bataille » musicale contemporaine, de « l'âpre bataille » où les Écoles sont aux prises. Comment concilie-t-il tout cela ? n'est-il pas lui-même engagé dans cette « bataille » ? ou en est-il simplement le témoin ? Ces éloges à des compositeurs appartenant aux Écoles les plus opposées s'accordent-ils avec un programme nettement défini ? M. Bruneau n'est-il plus un militant ? Aspire-t-il au rôle d'arbitre ? M. Bruneau (je ne l'en blâme pas !) loue « la verve entraînante, la grâce légère & la finesse avisée » d'Auber ; il fait le panégyrique de Gounod en déclarant que « le *Soir* & le *Vallon* sont des tableaux de plein air, d'inoubliable poésie » ; il trouve dans les œuvres d'Ambroise Thomas « une poésie parfois touchante & élégiaque, comme l'attestent quelques scènes de *Mignon* », — allusion évidente à la romance : *Connais-tu le pays où fleurit l'oranger ?* Il s'étend avec complaisance sur les mérites de Benjamin Godard, de Léo Delibes, de Guiraud, &, généralement, de tous les compositeurs actuels membres de l'Institut. Il a mille fois raison, & nous sommes heureux de voir les éloges aller à ceux qui les méritent. Mais, à cette attitude académique, je ne reconnais plus le révolutionnaire, le « batailleur », l'auteur du *Rêve* & de *Messidor*.

III

Le Rapport de M. Bruneau, après m'avoir fait relire les procès-verbaux de la Commission chargée des grandes auditions musicales, m'a donné la curiosité de jeter un coup d'œil sur le compte-rendu des séances où l'on s'occupait des orphéons, des harmonies & des fanfares. Je n'en dirai que quelques mots, en m'attachant surtout à exprimer un vœu qui, sans être une critique, tend à modifier radicalement des usages fâcheux : vœu conforme à l'esprit de cette *Revue* & sur lequel j'aurai certainement l'occasion de revenir.

La Commission était composée de MM. J. Bizet (secrétaire), Bordes, A. Cahen, Canoby, Chapuis (rapporteur), A. Coquard, Gastinel, Jonas, Ch. Lefebvre, X. Leroux, Maréchal, Marmontel, Parès, Pessard, Weckerlin, Wetge (vice-président), Wormser, Oudinot ; elle avait pour président un artiste autorisé, très courtois, doué d'un rare talent de parole & d'un esprit très fin : M. Laurent de Rillé, Inspecteur général du chant, qui est, on peut le dire, pour le « choral » moderne, ce que le grand-père Haydn fut pour la symphonie.

A mon humble avis, cette Commission aurait dû avoir la même tâche que celle des grandes auditions musicales : organiser, par un choix de morceaux empruntés à toutes les « époques » de l'histoire de l'art, une exposition complète de la musique vocale française depuis les origines ; tel était le rôle qu'il eût convenu de lui attribuer & qu'elle aurait pu remplir, pratiquement, sans difficultés. Quand on veut faire entendre avec exactitude une composition instrumentale du XVIe, du XVIIe & même du XVIIIe siècle, on se heurte à un obstacle presque insurmontable : certains instruments nécessaires font aujourd'hui défaut. Un obstacle de ce genre n'existe pas quand on veut faire revivre

une vieille composition chorale, la voix humaine étant à la fois l'instrument par excellence & celui qui ne change pas. Des ressources de tout genre s'offraient à la Commission pour remplir le programme que nous aurions désiré. D'abord, elle disposait d'une somme d'argent à peu près suffisante : 240 000 fr. accordés par l'État ; les « Auditions musicales », d'après le budget fixé par M. Taffanel, devaient absorber 210 000 fr. ; il restait donc 30 000 fr. pour les Orphéons, M. Picard étant disposé à donner une subvention importante au festival des harmonies & fanfares. (En 1878, les Orphéons avaient disposé de cette même somme de 30 000 fr. & n'avaient dépensé que 28 500 fr. Il y avait donc lieu d'espérer un reliquat de 1500 francs, pour faire copier de la vieille musique.) En outre, la Commission avait un très grand nombre de chanteurs à mettre en ligne. Au début, il faut le dire, peu de Sociétés répondirent à son appel ; mais bientôt, les demandes d'inscription affluèrent ; voici quelles furent les premières :

Les Enfants de Saint-Denis,	111	exécutants ;	
L'Espoir de Cette,	63	»	
La Jeune France de Dunkerque,	157	»	
L'Union chorale des Orphéonistes Lillois,	233	»	
L'Orphéon de Reims,	83	»	
La Cæciha Roubaisienne,	200	»	
La Clémence Isaure,	74	»	
Les Orphéonistes Valenciennois,	180	»	&c...

Avec les Sociétés de Paris & la division supérieure, cela faisait 2645 voix disponibles (1) ; — 2645 voix auxquelles la Commission, remarquez-le bien, avait le droit d'imposer tel programme qui lui plairait. Enfin, M. Laurent de Rillé avait proposé une excellente & charmante idée, qu'il a déjà mise & qu'il remettra, je l'espère, à exécution : faire entendre les Orphéons scolaires du département de la Seine, soit 700 ou 800 enfants qui ne coûteraient pas un centime à la Commission (2).

Avec de telles ressources & de telles forces disponibles, quel large & intéressant programme on eût pu organiser ! quelle satisfaction on eût pu donner à ceux qui estiment que la musique ne date pas du XIXe siècle & qu'il convient d'honorer ses glorieux fondateurs ! — Pourquoi faire une séparation de principe entre les « orphéons » & les « grandes auditions musicales » ? Pourquoi ne pas considérer nos orphéonistes comme capables de faire eux aussi, — dans un domaine d'une importance capitale, — une exposition historique ?

Obligée, par la force des choses, de suivre la voie étroite qui lui était indiquée, la Commission s'occupa très peu de l'histoire musicale française ; elle ne s'en occupa même pas du tout & poursuivit ses travaux comme si cette histoire n'existait pas. Elle examine d'abord le règlement de 1889, le discute article par article & le reprend après de légères modifications (3). Le cadre où elle se meut, c'est le cadre des concours de province, imaginé pour la satisfaction des petites vanités de clocher & le retour triomphal de toutes les bannières, médaille en tête, dans les villes illuminées : *division d'excellence, division supérieure, première division, première section, premier prix de la première section de la 3e division* (sic), &c... — Est-ce que tout cela existe pour la musique instrumentale ? — Ensuite, le temps qui aurait pu être si utilement employé à discuter les œuvres des vieux maîtres français & leurs titres à figurer sur un programme de concert, la Commission le consacre à l'examen de questions, utiles sans doute,

(1) Procès-verbal de la séance du 26 mars 1900.
(2) Séance du 8 décembre 1899.
(3) Séance du 11 décembre.

mais secondaires : y aura-t-il un « concours à vue » en même temps qu'un concours d'exécution & un festival? Y aura-t-il un concours international? de combien sera le prix décerné? en quoi consistera-t-il? toutes les Sociétés inscrites seront-elles admises par le seul fait de leur inscription? D'après quel principe les classera-t-on? celles qui, au dernier moment, seront empêchées, devront-elles renvoyer les parties de musique ou pourront-elles les garder comme « souvenir »? Les recettes iront-elles au Trésor ou à la caisse de l'Exposition? un même Directeur pourra-t-il diriger plusieurs Sociétés ayant à lire le même morceau dans la même division? &c... &c... Enfin, voici le programme de concert auquel on aboutit (1) :

Sérénade d'hiver	C. St-Saëns.
Moines et forbans	Massenet.
Les fumeurs d'opium	Laurent de Rillé.
Nos compagnes	Maréchal.
Hymne à la nuit	Rameau.
Sylvestrie	Bourgaut-Ducoudray.
Les Voix de la Nature	Th. Dubois.
Chant du siècle nouveau . . .	Wormser.
Les Voix de l'Avenir	Gastinel.

Tous ces noms de compositeurs, je le reconnais, étaient fort bien choisis ; mais un seul appartient aujourd'hui à l'histoire : celui de Rameau. Ce n'est pas assez. Ce qu'il eût fallu, c'est une anthologie des maîtres français de la composition vocale « depuis les origines » jusqu'à l'époque contemporaine. Les honorables membres de la Commission présidée par M. Laurent de Rillé, au lieu d'examiner des questions pratiques relevant surtout de la Direction des Beaux-Arts, avaient pour rôle naturel de désigner les œuvres qu'il convenait de choisir, de les discuter & de donner (dans un rapport) les raisons de leur choix. Ce n'est nullement leur faute s'ils ont fait une autre besogne que celle-là ; on leur avait tracé un programme très précis, & ils l'ont suivi ; mais ils nous fournissent l'occasion d'exprimer un vœu d'ordre général :

Ce qu'il conviendrait de donner à nos Orphéons, c'est — avec une éducation artistique aussi soignée que les circonstances locales le permettent — un peu de goût & de curiosité pour l'histoire de la musique nationale. Qu'ils exécutent & qu'ils aiment les œuvres contemporaines, nul ne peut le regretter ; mais qu'ils sachent que la France a produit autrefois d'excellents maîtres dont les compositions sont très bien écrites pour les voix & n'ont rien perdu aujourd'hui de leur fraîcheur ! Quand un Henry Expert leur apporte des trésors, qu'ils sachent y puiser ! sans aucun supplément d'efforts, ils pourraient rendre les plus grands services en vulgarisant des chefs-d'œuvre trop ignorés. Pour atteindre au but que nous souhaitons, il faudrait d'abord que les Directeurs de Société se tinssent au courant des publications nouvelles qui rendent accessibles au public les vieux textes musicaux ; peut-être faudrait-il commencer par élargir l'esprit de ceux qui font concourir & jugent les Orphéons. Il n'est pas sans intérêt, certes, de savoir si les basses de Carcassonne ont plus de « creux » que celles de Reims & si les ténors de Lille peuvent s'élever aux mêmes cîmes que ceux de Toulouse ou d'Agen ; mais il serait plus intéressant encore de voir l'idée exacte & complète de la vraie musique française pénétrer dans nos mœurs. Au lieu de s'attacher à établir tant de « divisions » & de « sections » pour multiplier les prix comme dans les pensionnats de demoiselles ; — & même sans rien supprimer de l'organisation actuelle, nécessaire peut-être, — pourquoi, dans les concours, n'imposerait-on pas deux épreuves : l'une consacrée

(1) Séance du 22 janvier 1900.

à la musique contemporaine, l'autre consacrée à la musique ancienne, en spécifiant que, pour la récompense attribuée à celle-ci, on tiendrait compte du choix du morceau? — Gounod le disait avec raison dans une des séances de la Commission qui, en 1878, eut à organiser, elle aussi, de grandes auditions : « Pour l'art musical comme pour la peinture, il faudrait le *Musée* à côté du *Salon annuel.* »

X***.

(ancien membre de la Commission.)

— *Congrès international de Musique tenu à Paris du 14 au 18 juin 1900 (Première Session). Procès-verbaux sommaires par M. Baudouin La Londre, secrétaire général du Congrès.* (Paris, Imprimerie Nationale, 15 p. grand in-8°.) — Nous rendrons compte de cette publication dans notre prochain numéro.

H. Rietsch, Privat docent à l'Université impériale & royale de Vienne : **La musique dans la seconde moitié du XIXe siècle.** (Dans la collection des « Études de science musicale », III, 1 vol. in-8, 137 p., Leipzig, Breitkoff & Härtel.)

Dans ce volume, l'auteur a réuni une suite de leçons faites à l'Université de Vienne & intitulées : « l'*Ars Nova* dans la musique, 1850-1900, » titre emprunté à un théoricien français du XIVe siècle, Philippe de Vitry. Caractériser & expliquer les transformations de la langue musicale dans la seconde moitié de ce siècle, quelle tâche complexe & séduisante ! Elle touche à une multitude de questions. La musique est un fait social ; &, dans la psychologie sociale, comme dans la psychologie individuelle, tout se tient. Aucun phénomène n'est isolé. M. le Dr Rietsch s'est cependant maintenu dans le domaine de la musique pure ; il a même traité son sujet avec des préoccupations exclusivement techniques, non en philosophe, mais en vrai professeur de science musicale. Il l'a fait, comme on s'en doute bien, avec une grande compétence. Avant de formuler deux petites réserves à nos éloges, indiquons le plan de son travail. Voici les principales observations de M. R. pour caractériser la « musique nouvelle » :

1re partie : Harmonie. — *Les modulations deviennent fréquentes, sans exclure le maintien d'une tonalité fondamentale.* (Exemples tirés des œuvres de Liszt : *Études d'exécution transcendante*, publiées à Leipzig en 1852 ; *Études en douze exercices*, &c.) — *L'emploi systématique des notes étrangères à l'accord prend un très riche développement grâce aux notes de retard librement introduites, grâce aux transitions chromatiques et aux appogiatures.* (Exemples tirés de l'ouverture de *Manfred* de Schumann, du *Tannhäuser* de Wagner, &c.) — *L'emploi des accords altérés, ayant des notes étrangères à la gamme, n'est plus comme autrefois une exception, mais est devenu, dans l'art nouveau, un système.* (Exemples tirés d'une symphonie d'Antoine Bruckner & de *Rheingold.*) — *L'emploi rigoureux du genre diatonique, combiné, par un contraste voulu, avec le genre chromatique, est devenu un moyen d'expression artistique.* — *L'assemblage, dans un même accord, de notes sans lien tonal, est employé comme moyen descriptif.* (Exemple tiré d'une composition de Gottfried Keller, 1890.)

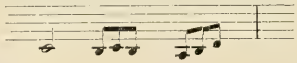
2e partie : Manière de conduire les parties dans la Composition (Stimmfuhrung). — *De deux parties, l'une est conduite par degrés chromatiques, tandis que l'autre suit une marche diatonique.* (Exemples tirés des *Maîtres-Chanteurs*, Acte III, scène entre Hans Sachs & Beckmesser ; de l'*Arlésienne* de G. Bizet ; de *Parsifal*, Acte I. récit de Gurnemanz, &c.) — *Fréquence des points d'orgue* — *Emploi de notes étrangères à l'accord et, en particulier, de notes d'appogiature* (Wechselnote) *dans les parties qui accompagnent le thème principal.* — *Le Canon prédomine* (sur la fugue) ; *la fugue, en tant que forme autonome de l'art vivant, a disparu : elle ne se présente qu'exceptionnellement, pour obtenir des effets déterminés.* (Ici, parmi les exemples à l'appui, je note encore une citation de l'*Arlésienne* de notre Bizet.)

3e partie : Rythmique. — *Le changement de mesure à de courts intervalles (changement déjà pratiqué au temps de Lulli) devient fréquent ; l'art nouveau pratique aussi, ou reprend, l'emploi de mesures où un mètre pair est associé à un mètre impair.* (Exemples tirés de *Tristan et Isolde* & du *Barbier de Bagdad*, l'opéra de Peter Cornelius — Weimar, 1859, — où se trouve une mesure à $\frac{7}{4}$, ainsi indiquée d'ailleurs : $\frac{3}{4}$.) — *L'Art nouveau aime les formes de style* qui sont en *opposition avec la mesure.* (Exemples : le début du Prélude de *Parsifal*, &c.) — *Les formes de composition fixes, en particulier la sonate dans la musique instrumentale et l'air dans la musique vocale, ont pris une structure plus libre* (1). (Exemples tirés de l'analyse d'une sonate de Liszt pour piano.)

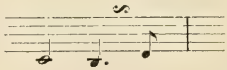
4e partie : Figuration. — *La « figuration » se meut, avec une souplesse dont on n'avait jusqu'ici aucune idée, dans les accords altérés ou non, dans l'alternance du genre diatonique et du genre chromatique, appuyée sur une rythmique d'un travail plus délicat.* — Cadences : *l'art nouveau aime à donner aux cadences une forme plastique motivée ; il évite d'une part les formules loquaces et banales et fixe la tonalité dans l'espace le plus réduit possible ; d'autre part, il recherche les libertés tonales et rythmiques, en particulier les altérations, les structures syncopées et proportionnelles* (2).

5e partie : Les Voix et l'orchestre. — *La musique vocale tend à prendre un rôle plus effacé ; en revanche, dans son propre domaine, et par rapport aux paroles, elle peut enregistrer un progrès important : la libre déclamation dans les limites du mètre. — L'emploi des instruments séparés, et surtout leur réunion en orchestre, a pris plus de délicatesse et de richesse. — Les rapports entre le chant et l'orchestre ont changé de nature et sont devenus plus étroits.* (L'un se substitue souvent à l'autre.)

6e partie : L'Écriture musicale. — *Les caractères fondamentaux de la notation traditionnelle sont maintenus ; mais on tend à éliminer ces vieux signes superflus* (~, ~~, ~~~, ~~~, ~~, &c., signes dans lesquels A. Prosniz voyait avec raison une sorte de persistance de la notation neumée). Ainsi, on écrit aujourd'hui :



Autrefois, on aurait écrit :



(1) Dans ce chapitre, M. le Dr Rietz me fait l'honneur de citer, en allemand, une page que je reproduis — puisqu'il a bien voulu la juger caractéristique — sous sa forme primitive : « Avec Beethoven, dernière manière, avec Schumann, avec Wagner surtout qui leur a donné le coup de grâce, les formes rythmiques s'altèrent, se brisent, finissent par n'être plus employées que comme exception. Leur émiettement semble avoir pour cause le progrès même des ressources de l'expression musicale. Faut-il le regretter ? Je ne le pense pas. Je considère le rythme, dont toutes les parties sont fortement marquées, mesure, membres de phrase, périodes, strophes, &c., comme l'œuvre d'une intelligence artistique encore rudimentaire, qui, trop faible pour saisir les choses dans leur continuité et leur plénitude, les réduit à des proportions moyennes, les morcelle pour les mieux comprendre, en répète certaines parties pour que la mémoire ait plus de prise sur elles, introduit, en un mot, dans le langage qui les exprime, des rapports artificiels. C'est ce même « relativisme » qui, dans l'art dramatique, a produit la loi des unités, dans la rhétorique, la division du discours en trois points, &c. L'homme le moins bien doué pour la musique, remarquons-le, est celui qui ne peut entendre une ligne de mélodie sans chercher à marquer la mesure par des mouvements de tête ou sans frapper le sol, en cadence, avec le bout de sa canne. (J. Combarieu. *Théorie du rythme dans la composition moderne*, chez Picard, 1897).

(2) Je cherche à traduire aussi clairement que possible, sans trop d'infidélité, des textes surchargés d'abstractions comme celui-ci : « Die neue Kunst liebt eine plastisch-motivische Ausgestaltung der Schlusswendungen einerseits, also Vermeidung der typischen redseligen Schlussformen, Zurückdraengen der tonalen Feststellung auf den kürzesten Raum, andererseits die Benützung aller tonlichen und rythmischen Freiheiten, insbesondere auch der leiterfremden Akkordtoene, synkopierter und proportionneller Bildungen. » (p. 103).

En outre, les nuances d'exécution sont plus précises et indiquées, autant que possible, dans le langage ordinaire. (Il y a telle étude de Liszt dont la première mesure est accompagnée de *huit* indications, sans parler du *p. p.*)

J'ai cherché à donner une idée exacte du travail très précis & très savant de M. R. Je n'y ai relevé qu'un lapsus (p. 20, à la note) lequel consiste à mettre dans la musique du moyen âge (*mittelalterliche Gesangmusik*), une messe de Josquin des Prés qui est de 1539; il tient sans doute à une simple erreur de rédaction. Peut-être M. R. n'échappe-t-il pas au reproche d'avoir adopté un plan un peu trop scholastique, dont les divisions l'ont obligé à se répéter quelquefois. Qui pourrait cependant lui en vouloir, en songeant qu'il parlait dans une salle d'Université? Je ne lui reprocherai même pas de ne s'être point appliqué à chercher les idées d'ordre psychologique ou social qui dominent & peuvent éclairer cette matière un peu aride. Les transformations de l'art musical tiennent aux transformations profondes de l'âme moderne au XIXe siècle. Mais un professeur est libre de limiter son sujet comme il l'entend, & je reconnais qu'en certains domaines d'étude il ne faut point abuser des idées générales. Ma seule critique un peu sérieuse est celle-ci : Comment se fait-il qu'ayant à caractériser l'art musical *nouveau* depuis 1850, M. R. ne cite que les compositeurs suivants : Liszt (sur lequel il insiste avec raison), R. Wagner, R. Schumann, A. Bruckner, G. Keller, *G. Bizet*, E. Tinel, P. Cornelius, Brahms, R. Strauss...? n'y a-t-il pas, dans la musique contemporaine, de grands courants (des *Haupt-Strömungen* musicaux, comme disait M. Brandès), dont il avait à tenir compte? Pourquoi ne dit-il rien des musiciens russes, Balakirew, Moussorgski, Borodine, Rimski-Korsakov? Pourquoi rien de Grieg? Enfin — & c'est là que je veux en venir — pourquoi ne cite-t-il même pas les noms de César Frank, de Saint-Saëns & de Massenet, de Vincent d'Indy, de Charpentier, de Debussy, de Bruneau, de tant d'autres compositeurs français qui auraient pu lui offrir une riche moisson d'exemples caractéristiques? — Je conclus en souhaitant que le livre de M. Rietz soit traduit en français, — mais avec une « Introduction » qui en élargisse un peu l'horizon.

J. C.

Origines de l'Imprimerie en France. Conférences faites les 15 juillet et 17 août 1900, par M. A. Christian, Directeur de l'Imprimerie nationale. gr. in-4. 128 pages de texte & autant (environ) de planches. Paris, Imprimerie Nationale, M D CCCC.

Ce magistral volume, qui fera la joie des rares bibliophiles assez heureux pour le posséder, se compose : 1° d'une notice sur l'École internationale des expositions, dont l'œuvre fut utile entre toutes, & qui est l'inspiratrice ou la patronne de ce monument élevé à sa propre gloire ; 2° d'une lettre de M. Léon Bourgeois, lettre charmante comme tout ce qui part de la plume ou tombe des lèvres de ce lettré délicat (mais à laquelle ne convenaient peut-être pas les caractères d'affiche avec lesquels on l'a reproduite) ; 3° une introduction très élégante & courtoise de M. L. Herbette ; 4° deux conférences de M. Christian.

L'une de ces conférences nous dit que ce sont deux professeurs de la Sorbonne, Jean de la Pierre & Guillaume Fichet qui, de leur initiative privée, firent venir des bords du Rhin trois compagnons pour imprimer des livres à l'usage des étudiants ; c'étaient Michel Friburger, de Colmar, Ulrich Gering, de Constance, & Martin Crantz, de Stein ; lesquels, de 1470 à 1473, ne produisirent pas moins de 23 volumes tous écrits *en latin*. Ce fut un libraire parisien, Pasquier Bonhomme, qui, en 1476, imprima le

premier livre *en français :* « Grandes Chroniques de France, ou Chroniques de Saint-Denis » en 3 gros vol. in-folio. La seconde conférence est consacrée à Le Caron & Lenoir, précurseurs du journal (fin du xve siècle), à l'Imprimerie à Lyon & dans les autres villes de France depuis le xvie siècle, enfin au journal.

Les planches qui suivent, depuis le fac-similé de la Bible à 42 lignes de Guttenberg (exécuté en août 1456 d'après M. Léopold Delisle) jusqu'au *Decameron* de Boccace, permettent au lecteur de faire un très beau voyage archéologique à travers les livres. Peut-être eût-il été bon d'indiquer avec précision la bibliothèque où se trouve l'original de chacune de ces planches.

Pourquoi, dans une Revue musicale, consacrons-nous quelques mots à cette très belle publication? on le devine, c'est que nous avons un regret à exprimer. Nous sommes orfèvre, & nous aurions été particulièrement heureux que, dans son savant travail, M. Christian n'oubliât pas l'orfèvrerie. Dans les « douze parties » dont se composent ses deux conférences, pourquoi n'y en a-t-il pas une au moins consacrée à la typographie musicale? Et puisqu'on nous donne un fac-similé de la *Politique* d'Aristote, manuscrit « exécuté par Ange Vergèce, calligraphe de Crète », pourquoi la notation est-elle laissée de côté, la notation antérieure aux Ballard & aux Attaignant? Dans une publication assez récente (1), M. Hugo Riemann a montré que le premier imprimeur usant de types mobiles pour la reproduction de l'écriture musicale était Jörg Reyser, de Würsburg (1481). Il y aurait grand intérêt à étudier les commencements & l'évolution de cette branche de l'imprimerie en France.

C.

Alfred Wotquenne, Secrétaire-préfet des études & bibliothécaire du Conservatoire de Bruxelles : **Libretti d'Opéras et d'Oratorios italiens du XVIIe siècle.** (Annexe I au Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles.) — Bruxelles, J.-B. Katto & Schepens, éditeurs, 1901, gr. in-8°, 190 p.

Le plus grand nombre des partitions d'opéras & oratorios du xviie siècle ont disparu. Leurs livrets seuls subsistent. Ils sont riches en renseignements sur la représentation des œuvres, leur mise en scène, leurs interprètes, leur succès (2). Ils sont donc d'un grand intérêt pour l'histoire de la musique ; & M. Wotquenne rend un véritable service aux musicologues, en publiant son très beau catalogue des livrets italiens conservés à la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles.

L'ouvrage, luxueusement édité, comprend : 1° la liste des livrets par ordre alphabétique ; — 2° l'essai d'un dictionnaire des noms académiques, pseudonymes, anagrammes, &c., dont se sont servis les auteurs dramatiques (poètes ou musiciens), de 1500 à 1800. — Travail précieux ; car il faut être bien familiarisé avec l'histoire du temps, pour reconnaître sous leurs masques de carnaval de grands hommes comme Corelli, *Arcomelo Erimanteo,* — Benedetto Marcello, *Driante Sacreo,* — Bernardo Pasquini, *Protico Azetiano,* — ou Gluck, *Armonide Terpsicoreo ;* — 3° des tables très commodes des compositeurs & de leurs œuvres, des librettistes, des acteurs & actrices ; & enfin la liste, trop courte, des partitions italiennes que possède le Conservatoire de Bruxelles.

(1) *Notenschrift und Notendruck, gelegentlich der Feier des 50 jaehrigen Bestehens unserer Firma (C. G. Roeder) von Dr. Hugo Riemann,* Leipzig, Oct. 1896.

(2) A vrai dire, il n'y manque, le plus souvent, que le nom du musicien.

Parmi la quantité de renseignements que l'on peut puiser dans ce livre, je note particulièrement :

1° avant tout, la publication de deux fragments musicaux inédits du premier opéra, antérieur à ceux de Peri & de Cavalliere : *la Dafne* de Jacopo Corsi (1594) (1).

2° l'existence d'un frère de Marco da Gagliano, Gio.-Battista da G., musicien dramatique comme lui, & auteur de la *Celeste Guida, overo l'Arcangelo Raffaello*, rappresentatione sacra recitata in Firenze l'anno 1623.

3° l'application de la musique aux genres qui semblent le moins l'autoriser, & par exemple, au drame historique contemporain : *L'Ambitione debellata, overo la caduta di Monmuth*, oratorio per musica di G.-B. Vitali, 1686, Modène ; — aux discussions philosophiques : *la Tirannide dell' Interesse*, tragedia politicomorale de Sbarra, 1664, Lucques, dont l'action se passe dans l'île du Libre Arbitre ; — à la satire politique : *la Lanterna di Diogene*, drama per musica d'Ant. Draghi & Minato, 1674, Vienne, qui est une véritable pièce *à clef*, où Louis XIV figure sous le nom de Dario, Léopold I sous celui d'Alessandro ; Charles XI de Suède est Polistrato ; le grand électeur de Brandebourg, Pleusippo ; l'électeur de Bavière, Mileno ; la comtesse de Harrach, Siroe, &c. Tous les rôles s'appliquent à des personnages connus & officiels.

4° toute une classe très intéressante d'opéras ou spectacles dramatiques & musicaux, représentés en plein air, comme *la Guerra d'Amore*, fête allégorique, *parte a piede e parte a cavallo*, donnée en carnaval, 1615, sur la place S. Croce de Florence, avec musique de Peri ; — *le Nozze degli Dei*, représenté en 1637, à Florence, dans la cour du palais Pitti, avec musique de cinq compositeurs florentins ; — *il Mondo festeggiante, balletto a cavallo*, donné dans les mêmes conditions à Florence, en 1661 (2).

Enfin, ce qui ajoute singulièrement au prix de ces renseignements, c'est la reproduction d'un grand nombre de gravures jointes aux livrets, & représentant soit divers épisodes des opéras, soit le théâtre où ils étaient joués : par exemple, le proscenium du théâtre de Parme, celui de l'Opéra de Munich, & la très curieuse disposition du théâtre en plein air de la place S. Croce & des jardins Pitti. Quand on saura de plus que quelques-unes de ces gravures sont de Callot, ou de Stephano della Bella, on se fera une idée de l'intérêt artistique & scientifique d'une telle publication. C'est là une collection de documents de premier ordre, non seulement pour l'histoire de la musique, mais pour l'histoire du théâtre.

ROMAIN ROLLAND.

LES BÉNÉDICTINS DE SOLESMES : **L'Antiphonaire bilingue de Montpellier.** (*Paléographie Musicale*, n° 49).

Dans le dernier fascicule de leur monumental & admirable périodique, les Bénédictins de Solesmes commencent à la fois la publication (intégrale, en fac-similés phototypiques) & l'étude critique du célèbre Antiphonaire de Montpellier, découvert au milieu de ce siècle, & dont une copie (défectueuse) se trouve à la Bibliothèque Nationale.

(1) p. 46-7. M. Wotquenne a retrouvé ces fragments dans un recueil de 140 monodies du commencement du XVIIe siècle.

(2) Je noterai aussi comme une curiosité historique, qui intéresse la France, *la Sincerità trionfante, overo l'Erculeo ardire*, favola boscareccia, dediée au cardinal de Richelieu, & représentée à Rome au palais de l'ambassadeur d'Estrées, marquis de Cœuvres, à l'occasion de la naissance de Louis XIV. Le livret est précédé d'une quantité de pièces de vers qui célèbrent cet événement en arabe, grec, syriaque, chaldéen, hebreu, persan, arménien, turc, irlandais, esclavon, copte, éthiopien, serbe, bas allemand, péruvien, canadien, dialecte du Congo (!), japonais, illyrien, lingua belga, hongrois, écossais, polonais, patois gascon, patois provençal, &c., &c.

« Le 18 Décembre dernier (1847), écrivait Danjou, en parcourant les salles de la bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier, j'aperçus dans une armoire un volume in-folio sur le dos duquel on lisait : *Incerti de musica*. Ayant demandé communication de ce volume, je reconnus aussitôt qu'il contenait les chants de l'Antiphonaire romain avec une double notation en lettres & en neumes placés au-dessus des lettres... » Danjou ajoutait :

« C'est bien là un des Antiphonaires notés au commencement du IXe siècle, ou par un des clercs que Charlemagne avait fait étudier à Rome, ou par un des chantres que le pape Adrien avait envoyés en France, lesquels avaient sous les yeux l'exemplaire noté de la main même de saint Grégoire, exemplaire qu'on voyait encore au Xe siècle à Saint-Jean-de-Latran. »

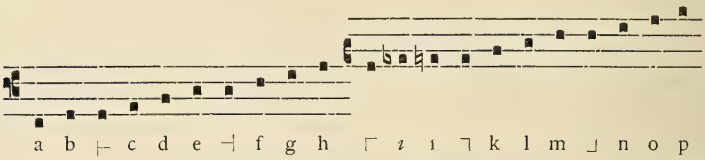
Les Bénédictins entreprenent de reviser ce jugement & plusieurs autres non moins superficiels.

« Depuis la découverte de notre Antiphonaire, disent-ils, on a beaucoup parlé de son origine & de son antiquité; sur ce sujet on a tout dit... sauf peut-être la vérité. On a placé la copie de ce manuscrit du IXe au XIIe siècle; on l'a fait naître à Rome (1), à Clairvaux (2), à Saint-Èvre de Toul (3),... & ailleurs encore.

... « Ce qui donne à ce manuscrit une exceptionnelle importance, c'est la double notation qui surmonte le texte : notation alphabétique & neumes-accents.

« En outre, au milieu des lettres « se rencontre ça & là un signe qui n'est pas une lettre, mais remplace une lettre dans les cas spéciaux que nous allons indiquer. Ce signe que l'on a nommé *épisème* (4), c'est-à-dire signe supplémentaire, consiste en deux petits traits droits diversement juxtaposés, l'un vertical, l'autre horizontal. Celui-ci est tantôt à gauche tantôt à droite de l'autre, soit en bas, soit au sommet, soit au milieu. Avec le trait vertical sur le milieu & à droite du trait horizontal ⊢, l'épisème remplace le B ou *si* de l'octave inférieure; également au milieu, mais à gauche ⊣, c'est l'E ou *mi* de cette même octave; sur le sommet à droite ⌈, c'est le *la* du milieu de l'échelle, mais avec l'emploi du B mol; sur le sommet à gauche ⌉, c'est le *si* naturel; enfin si le trait horizontal est tracé à la partie inférieure de l'autre & à gauche ⌋, l'épisème tient lieu du *mi* de l'octave supérieure. » (D. Pothier, *Mél. Grég.*, p. 26.)

Voici la gamme complète du manuscrit :



« On a pu remarquer dans les phototypies déjà publiées la disposition anormale que présente l'Antiphonaire de Montpellier. Au lieu d'être rangées par Offices & dans l'ordre du temps & des fêtes, comme dans le premier *Antiphonale missarum* venu (le cod. 339 de Saint-Gall par exemple), les diverses pièces chantées à la messe sont ici rangées

(1) Danjou, *loc. cit.*

(2) Nisard, *Etudes sur la restauration du chant grégorien*, 1856, p. 489.

(3) *Etude archéologique sur le manuscrit bilingue de Montpellier* par un Supérieur de Séminaire, in-8°. Lecoffre, 1875, p. 38.

(4) C'est dans cet *épisème* que M. Vincent, de l'Institut, crut voir une preuve de l'emploi du quart de ton dans le chant grégorien.

par espèces : les introïts & les communions ensemble (ce sont les antiennes) ; les versets alléluiatiques à part ; les traits ensuite, &c., & cela d'après chaque mode.

« Nous sommes donc en présence plutôt d'un *Tonale* de la messe que d'un *Antiphonale missarum* : disposition très heureuse pour l'étude des pièces musicales, mais qui l'est moins pour la pratique du chœur. On peut même se demander si un livre ainsi disposé a pu servir au chœur... »

Nous sommes heureux de voir les savants musiciens de Solesmes, munis de toutes les connaissances nécessaires en matière d'archéologie, reprendre *ab integro* la question de l'Antiphonaire de Montpellier. Ils n'auront sans doute pas de peine à distinguer l'origine & la date des diverses pièces dont il se compose, & à fixer ainsi, avec sa vraie nature, son exacte provenance.

T.

Mlle Hortense Parent : **Répertoire encyclopédique du pianiste.** (1 vol. 318 p., Paris, Hachette.)

Mlle Hortense Parent, qui a créé à Paris quelque chose comme l'enseignement supérieur du piano & qui, sur cette matière trop souvent abandonnée à la routine, a écrit un véritable *Discours de la Méthode* (1), vient de publier un excellent & très pratique « répertoire », fruit de longues recherches. On y trouve une analyse raisonnée des œuvres écrites pour le piano (ou instruments similaires) depuis le XVIe jusqu'au XXe siècle, avec toutes les indications (degré de difficulté, nombre de pages, éditeurs, prix, &c.), qui peuvent intéresser les exécutants. Je mentirais si je disais que j'ai examiné dans toutes ses parties ce considérable travail ; mais je me suis servi, pour des recherches bibliographiques, de quelques-unes de ses pages, & j'ai constaté, sur les points qui m'intéressaient, sa parfaite exactitude. — Puisque Mlle Parent, à la fin d'une consciencieuse préface, veut bien faire appel aux *desiderata* de ses lecteurs, je me permettrai de souhaiter que, dans la prochaine édition de son livre, elle mentionne certains opéras de Rameau *réduits* pour piano, tels que *Zoroastre* (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1887), *Platée*, le ballet récemment joué à Munich, (*ibid.*), &c.

H. I.

Albert Soubies : **Histoire de la Musique : Hollande.** (1 vol., Librairie des Bibliophiles, Paris.)

Dans une collection déjà considérable, M. A. Soubies poursuit ses travaux d'histoire musicale en étudiant la Hollande. Après avoir passé rapidement en revue les richesses musicales de ce pays, depuis Sweelinck, un des célèbres créateurs de la fugue pour orgue, au XVIe siècle, jusqu'aux didacticiens & virtuoses actuels des Conservatoires de La Haye, d'Amsterdam & de Rotterdam, M. S. termine par la conclusion suivante son petit volume, — analogue à un guide très agréable & très commode : « La Hollande est l'un des pays du monde, où, dans toutes les classes de la société, la musique est pratiquée & appréciée avec le plus de ferveur & de discernement ; à cette heure, il semble que les influences germaniques y sont prépondérantes. »

R.

(1) *Deux Conférences faites en Sorbonne sur la pédagogie musicale.* (1896, Paris, Hachette.)

Rectification à propos de Verdi. — *Nous recevons d'Italie une communication qui peut être ainsi traduite et résumée :*

Le professeur Riccardo Gandolfi, bibliothécaire du Conservatoire de Florence, rectifie dans la *Rassegna nazionale* du 2 mars une erreur relative à l'hymne célèbre des guerres de l'indépendance italienne : *Fratelli d'Italia*, dont la poésie est de Goffredo Mameli, & dont on attribue généralement la musique à Verdi. Il en restitue la paternité à Michele Novara, artiste lyrique, puis maître des écoles de chant du municipe de Gênes, mort en octobre 1885. Verdi écrivit bien la musique d'un hymne patriotique de Mameli ; mais les paroles sont tout autres :

« Suona la tromba. Ondeggiano
Le insegne gialle e nere... &c. »

& Mameli ne le composa qu'en Août 1848, au lieu que le chant : *Fratelli d'Italia* est de Décembre 1847, & conduisit les Italiens à la bataille, dans les journées de Goito, Pastrengo, Santa Lucia, Curtatone & Montanara.

— Le **London musical Courier** continue dans son dernier N° la traduction en anglais d'un article paru dans un périodique de Chicago. Titre : *Spiritualism and Materialism*. Auteur : M. C. Saint-Saëns.

CONCERTS

Concerts du Châtelet. En ce moment, le Paris musical appartient en grande partie aux étrangers. Le 24 mars, au Châtelet, Concert de musique tchèque donné par M. Oskar Nedbal, chef d'orchestre de la Société philharmonique de Prague. Au programme : *La symphonie en mi mineur* de Dvorak, une *Marche funèbre (la Fiancée de Messine)* de Fibich ; *Vltava*, poème symphonique (tiré du cycle « ma Patrie ») de Smetana ; *trois chansons tchèques* de Dvorak, Lud. Prochazka & Smetana ; une *Sérénade* pour instruments à cordes (en 4 parties) de Josef Suk ; un air de la *Marie-Madeleine* de Massenet, un peu dépaysé au milieu de cet exotisme, & *deux danses slaves* de Dvorak. M. Nedbal paraît être un excellent musicien ; chef d'orchestre, il a de l'énergie, ne prodigue pas les gestes inutiles & n'affecte pas de prétentions. La musique qu'il nous a fait entendre, non dénuée de fantaisie & de couleur, m'a paru un peu incohérente, souvent improvisée, insuffisamment *construite*, médiocre en somme (bien qu'un de nos poètes ait ainsi caractérisé l'art de Smetana : *Un rayon de soleil d'Italie dans une coupe en cristal de Bohême*). Les honneurs de la matinée ont été pour Mlle Emmy Destinn, de l'opéra impérial de Berlin. Voix de soprano parfaitement homogène, sans trous ni lacunes (chose rarissime !), pure & fraîche comme l'eau des sources, d'un émail encore intact, & maniée avec un style excellent. A chanté l'air de *Samson et Dalila* (*Mon cœur s'ouvre à ta voix...*) en le transposant d'un demi-ton plus haut, & avec un accent étranger qui était une grâce de plus.

Concerts du Conservatoire. Les 17 & 24 mars, excellente exécution de la *Symphonie italienne* de Mendelssohn & de la *Nuit persane* de M. Saint-Saëns. Ce dernier poème est fait de pièces juxtaposées, & la couleur instrumentale en pourrait être souvent plus *poussée ;* mais les inspirations originales y abondent. M. Vaguet, de l'Opéra, a dit en perfection la mélodie si expressive & si triste « du cimetière » : *Assis sur cette froide pierre...* Le contralto qui alternait avec M. Vaguet (& que je ne nomme pas par courtoisie)

a paru fatigué. Mlle du Minil, de la Comédie française, n'a pas mis assez de simplicité & de fantaisie dans les récits. Le ton larmoyant de la tragédie classique ne convient pas à tout & il n'en faut pas abuser. Dans l'exécution de l'*Alleluia* (chœur sans accompagnement & œuvre de jeunesse de M. Massenet), je relève une faute persistante & déjà signalée : un prélude instrumental (pour donner le ton aux chanteurs??) là où on ne doit entendre que les voix.

La **Schola Cantorum**, qui se place au premier rang des grands concerts, a donné récemment un acte du *Dardanus* de Rameau & un acte de l'*Armide* de Gluck. Nous la félicitons bien sincèrement pour la place de plus en plus grande qu'elle accorde, depuis quelque temps, à la vieille musique française, & pour l'heureux élargissement de son programme! Elle méritera deux fois la reconnaissance des musiciens en s'occupant à la fois d'exécutions de musique religieuse & de musique profane.

Grands Concerts symphoniques de Paris (Théâtre du Vaudeville). Les premières répétitions de ces concerts avaient été conduites par M. Gabriel Marie. Dès sa venue, M. F. Steinbach (qui ne sait pourtant pas le français & qui transmettait ses indications à l'aide de son violon solo, M. Wendling) a conquis les musiciens de l'orchestre. C'est un *kapellmeister* qui possède admirablement les œuvres classiques & qui a un tempérament très nerveux d'artiste, toujours en ébullition intérieure, quand il s'applique à faire rendre exactement la pensée d'un Beethoven, d'un Bach, d'un Schubert, d'un Brahms ou d'un Smetana. Le public parisien lui a fait le meilleur accueil. Le numéro le plus intéressant du 1er programme était le concerto n° 3, en sol majeur, de J.-S. Bach, pour 3 violons, 3 altos, 3 violoncelles, contrebasse & « cembalo ». Il appartient à la série des six « *Concerts avec plusieurs instruments* » qui, achevés en mars 1721, furent dédiés au margrave de Brandebourg. D'une forme très originale, (bien différent des *Concerti grossi* de Händel), ce « concert » contient une des plus belles inspirations de la musique allemande : c'est à partir de la mesure 78 du premier morceau, où le premier violon fait entendre une pensée toute nouvelle & inattendue, reprise par le second violon, puis par le troisième violon, puis le troisième alto, comme une sorte d'appel qui provoque enfin un grand épanouissement instrumental. Cette première partie n'est séparée du finale en $\frac{12}{8}$ que par deux accords lents. Il n'y a pas d'Adagio. M. Steinbach nous a présenté ce chef-d'œuvre avec quelques modifications. L'œuvre a d'abord été exécutée par 21 violons, 18 altos & 8 violoncelles; le « continuo », écrit par Bach pour le *cembalo*, a été joué par tout l'orchestre à cordes; enfin, après l'allegro du début, a été inséré l'aria de la suite en ré majeur (*Solo* : M. Wendling). Cette disposition est d'ailleurs conforme à l'esprit, sinon au texte de l'œuvre de Bach où se joue une libre fantaisie. L'exécution a été excellente, pleine de netteté, de mouvement & de vie, comme il convient à une œuvre qui n'a encore rien perdu de sa fraîcheur & de sa jeunesse. Très bonne exécution aussi, dans la symphonie en *ré* majeur, de Brahms, du charmant *allegretto gracioso*, qui fait songer aux pages les plus délicates & les plus poétiques de C. Frank. Ces grands Concerts symphoniques, organisés par M. M. Schiller, viennent, en somme, de débuter très brillamment (28 mars); ils se poursuivront, tous les jeudis, jusqu'au vendredi saint.

Théâtre de la Renaissance. Le 2 avril, a eu lieu un très brillant concert spirituel consacré aux œuvres de M. Adolphe Deslandres dont le *Stabat* (soli, chœurs & orchestre) est une œuvre remarquable.

Salle Érard. — Le 27 mars, M. Léon Delafosse qui, en Angleterre & en France, a déjà obtenu tant de succès de salon & de concert, s'est fait entendre, avec l'orchestre de M. Camille Chevillard, comme pianiste & comme compositeur. Le succès a été très vif.

A l'**Institut Rudy** (4, rue Caumartin), M. E. de Solennière a donné trois auditions — conférences, élégantes & originales (avec Mlle Piron, de l'Opéra, & le quatuor Vuillaume), sur les sujets suivants : *Le geste et la note.* — *Les instruments à cordes.* — *Ce que c'est que chanter.* Le même annonce un prochain travail sur « la composition musicale féminine depuis l'antiquité ». Nous ne manquerons pas d'en entretenir nos lecteurs.

— Mme Marie Mockel qui continue à parcourir avec succès « le cycle du Lied » a remis aux 3, 17 & 31 mai les séances qu'elle devait donner en avril dans la salle du *Journal;* elles seront consacrées aux compositeurs germaniques & slaves.

— A propos de la récente *représentation,* sur la scène de Monte-Carlo, de la *Damnation de Faust,* M. Henry Fouquier (*Figaro* du 26 mars) demande que le chef-d'œuvre de Berlioz soit joué par l'Opéra de Paris, & se porte « garant du succès ». Il est difficile à un musicien respectueux des Maîtres de partager cette manière de voir.

— A la salle des *Sociétés savantes,* dimanche 24 mars, a eu lieu le 6e & dernier Concert donné par M. Lefort avec le quatuor *de la Ville de Paris,* & plusieurs amateurs. Excellente exécution de la sonate dédiée à Kreutzer (Beethoven), d'un quatuor de Mendelssohn, du *Pourquoi?* de Widor par Mlle Eustis (bon contralto). Les grands & petits élèves du maître violoniste ont montré, dans leurs exercices, un remarquable ensemble.

S.

Publications nouvelles :

Chez Henry Lemoine & Cie, 17 rue Pigalle, Paris ; Bruxelles, rue de l'Hôpital, 40.

1° Abergavenny, suite de thèmes populaires Gallois harmonisés pour quatuor à cordes & flûte ; transcription pour piano par L.-A. Bourgault-Ducoudray. — (Sept pièces. — original, expressif & plein de saveur).

2° Danses populaires françaises pour piano à 4 mains par Julien Tiersot. 1er Cahier : Branle Carré & Pastourelle (*Bresse & Morvan*). Marche de Noce (Berri). — 2e Cahier : Branle de Savoie. — Intermède (*Légende Bretonne*). — *Farandole et Danses provençales.* — (Facile & très agréable).

Chez C. Joubert, 25 rue d'Hauteville, Paris.

Le Régiment de Sambre-et-Meuse, de R. Planquette. Transcription, pour piano à huit mains, du pas redoublé de P. Rauski par Ed. Missa. — *Aubade à l'Aimé* (piano & chant), paroles de L. Marie, musique de Joël Tiska. — *L'Aiguille de Berthe,* moralité, paroles de Gustave Nadaud, musique d'A. Dassier. — *Ave Maria* (adaptation sur « la prière d'une Vierge » de Badarzewska), par E. Missa. — *Asphodèles,* valse pour piano par Hedwige Chrétien. — *Kosiki,* mazurka pour piano, par A. Turlot. — *A une indifférente,* mélodie (pour Baryton ou Mezzo), paroles & musique de A. Dassier. — *La Rouge,* chanson, poésie de H. de Guardia, musique de F. Jacotot. — *Fichue idée,* opérette en un acte de L. Vasseur), chanson *de la négresse.* — *Vercingétorix,* marche & cortège du Gui pour piano, par Justin Clérice. — *La Chanson des Dieux* (id.) — *Hardi! les Bleus! Les serments d'Amour* (id. piano & chant).

Toute cette série fera la joie de ceux qui aiment la musique facile & agréable.

Le Propriétaire-Gérant : H. Welter.

1834. IMPRIMERIE SAINT-PIERRE, SOLESMES, SARTHE

REVUE
D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 4 Avril. 1901

E. Mercadier. **Études historiques sur la science musicale.**

I. — XVIIe Siècle.

Les théories musicales de Descartes.

I

Bien des lecteurs qui parcourent les œuvres de Descartes doivent être fort étonnés de trouver à côté de la *Dioptrique* & de la *Mécanique* un petit Traité d'environ 50 pages, intitulé : *Abrégé de la Musique*. On est tellement habitué au Descartes philosophe, au Descartes géomètre, au Descartes physicien, que le Descartes musicien doit surprendre au premier abord. D'ailleurs les bibliographies musicales modernes n'en font pas mention, & il faut lire celles du XVIIIe siècle & notamment le Dictionnaire de J.-J. Rousseau pour y trouver le nom du grand philosophe.

D'où vient l'oubli dans lequel cet ouvrage est tombé depuis cent ans auprès des musiciens? Est-ce qu'il ne contiendrait rien de bon? Non vraiment; car, outre certaines vues générales parfaitement justes, la plupart des physiciens modernes se servent de certains principes que Descartes avait émis dans son Abrégé, entre autres celui des *Rapports simples*.

N'est-ce pas plutôt que la renommée du philosophe & du géomètre a éclipsé celle du musicologue, & que le petit *Abrégé*, qui n'a d'ailleurs été publié véritablement qu'après la mort de l'auteur, a complètement disparu à côté du *Discours sur la Méthode* & de la *Géométrie*, comme une œuvre infime à côté de chefs-d'œuvre qui honorent l'esprit humain?

C'est là, je crois, la vraie raison de l'oubli où ce traité est tombé; oubli juste peut-être, si on y cherche la science musicale au point de vue absolu & eu égard à nos connaissances actuelles, mais fort injuste en vérité, si on se reporte au temps où il a été fait, en tenant compte de l'état de la science musicale à cette époque. Le monument de cette science était l'ouvrage de Zarlin, *Institutions Harmoniques*, dont une édition avait paru en 1604. Or, cet ouvrage n'est, à proprement parler, qu'une vaste compilation, où les règles pour la pratique musicale abondent, mais où l'on cherche vainement des idées

théoriques originales : toutes celles qu'on y trouve ont été puisées dans les ouvrages grecs d'Aristoxène, d'Euclide, de Ptolémée, de Dydime, &c.

En l'absence de documents sur cette matière, on peut juger que c'est vraisemblablement à cette source que Descartes puisa ses connaissances musicales : au moins il en parle dans un passage de son *Abrégé*, & le peu qu'il en dit montre qu'il ne se tient pas à la remorque de Zarlin, ce qui n'étonne pas de la part d'un esprit aussi indépendant.

Voici ce passage : il se trouve aux pages 493 & 494 de l'édition de M. Cousin que je suis en cette Étude.

Il est question de cadences qui terminent les pièces de musique. « On peut en voir, dit Descartes, de toutes les espèces chez Zarlin, qui les rapporte bien au long. Il a fait aussi des tables générales, où il explique quelles consonnances doivent s'entre-suivre dans toute la chanson ; ce qu'il appuie en même temps de plusieurs raisons, qu'on peut néanmoins tirer en plus grand nombre & plus plausibles des principes que nous avons établis... »

C'est bien là une légère critique, &, en fait, elle est fondée.

Quoi qu'il en soit, ce passage prouve que Descartes connaissait l'ouvrage de Zarlin & par suite possédait ce qu'on pouvait avoir de connaissances musicales à cette époque.

Comment fut-il amené à composer un *Abrégé de Musique?* Il le dit lui-même dans le dernier paragraphe de ce traité : « J'aperçois terre enfin, & je me hâte pour gagner le rivage ; j'avoue que j'ai omis ici plusieurs choses par le désir que j'ai eu d'être court, que le défaut de mémoire m'en a aussi fait omettre plusieurs, mais que j'en ai omis bien davantage par ignorance. Je veux bien néanmoins que cet avorton de mon esprit, semblable, par le peu de politesse qu'il a, aux petits ourseaux qui ne font que de naître, vous aille trouver pour être un témoignage de notre familiarité & un gage certain de l'affection particulière que j'ai pour vous ; mais à condition, s'il vous plaît, que l'ayant enseveli parmi vos pancartes dans un coin de votre cabinet, il ne souffre jamais la censure & le jugement que de vous : car il serait à craindre que ces personnes n'eussent pas, comme vous, assez de bienveillance pour moi, que de vouloir bien détourner leurs yeux de dessus ce tronc informe, pour les porter sur des pièces plus achevées, & où je pense, sans flatterie, avoir donné quelques marques & témoignages de mon esprit ; & elles ne sauraient pas que cet ouvrage a été composé à la hâte pour plaire à vous seul, y ayant travaillé dans un temps où je ne pensais à rien moins qu'à écrire de cette matière, & où je menais une vie fainéante & peu retirée à laquelle l'ignorance & la conversation des gens de guerre semblait me convier... »

Ce passage, peu flatteur pour les gens de guerre, indiquerait que Descartes n'avait pas lui-même une haute idée de son œuvre : & il le dit, on le voit, en termes fort imagés. On sait ce que c'est généralement que la

modestie d'auteur ; mais je crois volontiers à la sincérité de Descartes : toutes ses œuvres en témoignent ; & d'ailleurs on peut admettre que l'homme capable de l'immense travail intérieur sur lui-même que révèle le *Discours de la Méthode* était déjà susceptible, dès le commencement de sa vie, de se connaître assez pour juger sainement ses propres œuvres.

Je crois donc l'aveu franc & sincèrement modeste, trop modeste même, car, en y regardant de près, l'*avorton* n'est pas si méprisable, l'*ourseau* si peu *poli*, le *tronc* si *informe*. Avec la plus mauvaise volonté du monde, Descartes ici ne saurait être pris au mot. C'est déjà beaucoup pour un homme que de savoir ce qu'on sait de son temps : or, Descartes en sait autant que ses contemporains & l'explique beaucoup mieux : bien plus, quelques-unes de ses explications sont des nouveautés.

Son livre renferme des idées justes, & celles qui ne le sont pas ont au moins le mérite d'être logiquement liées : n'est-ce pas assez pour mériter une étude attentive ? C'est en tout cas un péché de jeunesse fort avouable.

Descartes le composa en 1618, pendant son séjour à Bréda, à l'âge de 22 ans. Il était alors officier, &, à ce qu'il semble, plus préoccupé de géométrie & de musique que d'art militaire, comme de nos jours l'officier P. L. Courrier l'était de *Daphnis et Chloé*. C'était le temps où le fils aîné de Joachim Descartes prédisait que son frère René ferait la honte de sa famille ! Bien que rien à cette époque ne pût faire prévoir que cet officier désœuvré deviendrait un grand philosophe, la prédiction était aussi hasardée que malveillante. On le vit bientôt, car jamais prédiction ne fut plus vite & plus complètement démentie.

Le passage transcrit plus haut semblerait indiquer que la personne à qui Descartes envoyait ce traité le lui avait demandé, ce qui confirme ce que j'ai avancé plus haut sur ses connaissances musicales. Cette personne, dont on ignore le nom, pourrait bien être son ami Beckmann, principal du Collège de Dordrecht, avec qui il avait fait connaissance d'une façon singulière, si l'on en croit l'anecdote suivante rapportée, d'après Baillet, par Thomas dans la onzième des notes qui accompagnent son Éloge de Descartes :

« En 1617, étant au service de la Hollande, un inconnu fit afficher dans les rues de Bréda un problème à résoudre. Descartes vit un grand concours de passants qui s'arrêtaient pour lire. Il s'approcha, mais l'affiche était en flamand qu'il n'entendait pas. Il pria un homme qui était à côté de lui de la lui expliquer. C'était un mathématicien nommé Beckmann, principal du Collège de Dordrecht. Le principal, homme grave, voyant un petit officier français en habit d'uniforme, crut qu'un problème de géométrie n'était pas fort intéressant pour lui ; & apparemment pour le plaisanter il lui offrit de lui expliquer l'affiche à condition qu'il résoudrait le problème. C'était une espèce de défi : Descartes l'accepta ; le lendemain matin le problème était résolu. Beckmann fut fort étonné ; il entra en conversation avec le jeune

homme, & il se trouva que le militaire de vingt ans en savait beaucoup plus sur la géométrie que le vieux professeur de mathématiques... »

Si ce n'est pas à Beckmann qu'il envoya son manuscrit, il paraîtrait en tout cas qu'il le lui communiqua. Descartes ne voulait pas qu'il fût publié. On en prit cependant une copie & l'ouvrage fut imprimé clandestinement, au grand déplaisir de l'auteur.

Après la mort de Descartes, il fut publié à Utrecht, en 1650, sous le titre : *Compendium musicæ,* in-4°, & à Amsterdam en 1656. Depuis, une traduction française de ce *Compendium* par le P. Poisson fut imprimée à Paris en 1668 avec la *Mécanique,* & réimprimée ensuite en 1724 avec la *Méthode,* la *Dioptrique,* les *Météores* & la *Mécanique* (2 volumes in-12) ; enfin M. Cousin a donné cet *Abrégé* dans son édition des œuvres complètes de Descartes.

Dès son apparition, l'ouvrage eut, d'après les uns, un grand succès, & fut traduit en plusieurs langues ; selon d'autres, il n'aurait pas fait sensation. Thomas, dans son Éloge de Descartes, dit bien : « Dès l'âge de vingt ans, il avait jeté un coup d'œil rapide sur la théorie des sons, qui peut-être a tant d'analogie avec celle de la lumière. Il avait porté une géométrie profonde dans cet art, qui chez les anciens tenait aux mœurs, & faisait partie de la Constitution des États, qui chez les modernes est à peine créé depuis un siècle, qui chez quelques nations est encore à son berceau ; art étonnant & incroyable qui peint par le son, & qui, par les vibrations de l'air, réveille toutes les passions de l'âme. »

Mais ce n'est là qu'une belle phrase, une phrase obligée, comme il y en a tant dans cet *Éloge,* & j'aime mieux chercher la véritable pensée de Thomas dans la vingt-sixième note, où il dit du *Compendium :* « Cet ouvrage de sa jeunesse ne fut imprimé qu'après sa mort. Il fut traduit & commenté en plusieurs langues ; mais il ne fit pas de révolution. La Théorie de cet art ne devait être approfondie que longtemps après par un homme célèbre, dont le mérite est fort augmenté depuis qu'il est mort & qu'on a appelé justement le Descartes de la Musique... »

Que si c'est de Rameau qu'il s'agit ici, c'est une singulière idée de l'appeler le Descartes de la musique : J.-J. Rousseau, contemporain de Thomas, n'était certes pas de son avis, & la postérité a confirmé son jugement sur Rameau ; mais Thomas faisait comme tant d'autres : il parlait de beaucoup de choses qu'il ne connaissait guère, & alors, en l'absence d'idées, il faisait des phrases dans le genre de celles que je viens de citer.

Après Thomas, quelques écrivains sur la musique parlèrent du traité de Descartes, notamment J.-J. Rousseau pour en critiquer justement certaines parties.

Mais à partir du commencement de ce siècle ce traité paraît à peu près oublié, au moins (ce qui semble fort singulier) par les écrivains ou bibliographes musicaux, car toutes les biographies mentionnent le *Compendium* au

nombre des œuvres de Descartes, quelques-unes même, comme celle de Michaud, avec une courte mention spéciale.

Il ne m'a donc pas paru hors de propos de réparer cet oubli fort injuste à un certain point de vue, & d'analyser une œuvre qui, soit à cause du nom illustre de l'auteur, soit à cause de sa valeur même, mérite l'attention de tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de la science musicale.

Le *Compendium musicæ* ou *Abrégé de la Musique* comprend dans l'édition de M. Cousin environ 50 pages & 2 planches gravées.

Il est divisé en treize paragraphes dont voici les titres :

1° *L'objet de la Musique est le son.*
2° *Choses à remarquer.*
3° *Du nombre et du temps qu'on doit observer dans les sons.*
4° *De la diversité des sons à l'égard du grave et de l'aigu.*
5° *Des Consonnances.*
6° *De l'Octave.*
7° *De la Quinte.*
8° *De la Quarte.*
9° *Du Diton, Tierce mineure, et des Sextes.*
10° *Des Degrés ou Tons de Musique.*
11° *Des Dissonances.*
12° *De la manière de composer, et des Modes.*
13° *Des Modes.*

Dans l'analyse que je veux donner de cet ouvrage, c'est surtout, on le pense bien, aux idées, aux principes qu'il renferme que je veux m'attacher. Le but que je me propose est essentiellement de rechercher quelles étaient les idées théoriques de Descartes sur la Musique.

La théorie musicale se compose de deux parties distinctes : 1° La théorie des intervalles simples, éléments de la mélodie, qui comprend elle-même deux études distinctes : celle des intervalles & des sons qui les composent, au point de vue de leur origine, de leur nature, de leur succession, qu'on peut appeler étude de l'*Intonation ;* celle des intervalles & des sons au point de vue de leur *Durée relative,* qu'on peut appeler étude de la *Mesure* & du *Rythme ;* — 2° La théorie des intervalles composés, éléments de l'harmonie, ou *Accords.*

Or, l'*Abrégé* de Descartes contient, dans un cadre extrêmement restreint, &, comme il l'avoue lui-même, volontairement écourté, des idées sur toutes les matières.

C'est ainsi qu'on peut regarder le 1er paragraphe comme une sorte d'introduction ; le 2e comme un exposé des principes généraux ; le 3e comme une courte étude sur la Mesure & le Rythme ; les 4e, 5e, 6e, 7e, 8e, 9e, 10e & 11e, comme une étude sur l'Intonation.

Le 12e représente un exposé très rapide des principales règles d'harmonie ou composition musicale.

Quant au 13e, il ne contient que quelques idées très vagues sur les modes ; Descartes ne fait qu'y annoncer ce qu'il pourrait dire sur ce sujet, si, suivant son expression, il n'avait *hâte de gagner le rivage.*

Il est très fâcheux qu'il fût si pressé, car les deux derniers paragraphes, l'avant-dernier surtout, sont par leur brièveté hors de toute proportion avec le groupe de ceux qui traitent de l'*Intonation.* Il est vrai qu'à cette époque la théorie de l'harmonie n'existait pas même en germe : il faut arriver au XVIIIe siècle pour trouver, dans les œuvres de Rameau, le premier essai véritable qui ait été fait, pour lier entre elles, assujétir à des lois précises, & déduire de principes rationnels les nombreuses règles pratiques de la composition musicale.

Ce serait une raison pour atténuer ce premier défaut qu'on pourrait reprocher à l'œuvre de Descartes : le manque de proportion entre les parties qui la composent. D'ailleurs, ce traité n'est nullement un traité systématique de musique ; il n'a pas été composé pour être imprimé ; il a été jeté à la hâte sur le papier pour distraire un ami : ces circonstances, qu'on ne saurait oublier, empêchent d'insister sur un défaut de composition, un vice d'ordonnance dans le plan de l'ouvrage. Passons donc là-dessus, & examinons l'œuvre en suivant à peu près la marche même de l'auteur.

II

Dans l'introduction en quelques lignes qui est en tête du Traité, Descartes dit que le but de la musique est « de plaire & d'exciter en nous diverses passions ». Les moyens qu'elle emploie sont les propriétés du son au nombre de deux : *Les différences entre les sons successifs* considérés sous le rapport de *la durée relative, et leur différence de hauteur.*

Quant au timbre, à la nature même, à la qualité du son, dit-il, « cela regarde les Physiciens ».

Il ajoute que la voix de l'homme donne les sons les plus agréables, parce qu'elle « est plus conforme à la nature de nos esprits », raison qui ne le compromet guère, & il termine par une remarque si singulière que je ne peux résister au désir de la citer : « Et il semble que ce qui fait que la voix de l'homme nous agrée plus que les autres, c'est seulement parce qu'elle est plus conforme à la nature de nos esprits ; c'est peut-être aussi cette sympathie ou antipathie d'humeur & d'inclination qui fait que la voix d'un ami nous semble plus agréable que celle d'un ennemi, par la même raison qu'on dit qu'un tambour couvert d'une peau de brebis ne résonne point & perd entièrement son *son,* lorsque l'on frappe sur un autre tambour couvert d'une peau de loup. »

C'est là une de ces remarques bizarres comme on en trouve à chaque pas dans les livres de toute espèce, artistiques ou scientifiques, de l'époque, comme il y en a par centaines, par exemple, dans un étrange in-folio que je me propose d'analyser plus tard, l'*Harmonie universelle*, d'un ami de Descartes, le Père Mersenne.

Passons aux principes musicaux de Descartes.

Il est indispensable de citer ici en entier le § 2 du Traité qui les contient & qui est intitulé modestement :

« Choses a remarquer

« ... Remarquez premièrement que tous les sens sont capables de quelque plaisir.

« Secondement, que ce plaisir des sens consiste en une certaine proportion & correspondance de l'objet avec le sens, d'où vient par exemple qu'une décharge de mousqueterie ou que le bruit du tonnerre serait un son peu propre pour la Musique, d'autant qu'il blesserait l'oreille, de même que l'éclat brillant du soleil blesse les yeux de celui qui le regarde directement.

« Troisièmement, cet objet, pour plaire, doit être de telle façon qu'il ne paraisse pas confus au sens, qui ne doit pas travailler pour le connaître & le distinguer. De là vient qu'une figure, si régulière soit-elle, n'est pas agréable à la vue lorsqu'elle est embarrassée de plusieurs traits, comme est cette partie de l'astrolabe qu'on appelle la *mère ;* au lieu qu'une figure comme pourrait être l'araignée du même astrolabe dont les parties sont plus égales & observent plus de symétrie, gêne moins l'œil qui les regarde ; dont la raison est que le sens se satisfait bien davantage en ce dernier objet qu'en l'autre, où il y a un amas de parties qu'il ne peut apercevoir assez distinctement.

« En quatrième lieu, cet objet est plus aisément aperçu par les sens dont les parties sont moins différentes entre elles.

« En cinquième lieu, ces parties-là ont moins de différences entre elles entre lesquelles il y a plus de proportion.

« En sixième lieu, cette proportion doit être arithmétique & non pas géométrique, d'autant qu'en celle-là il y a moins de choses à considérer, les différences étant partout égales ; & ainsi le sens ne travaille pas tant pour connaître distinctement & en détail tout ce qui s'y rencontre. Comme la proportion des lignes 2, 3, 4,

est plus aisément connue que celle des lignes 2, $\sqrt{8}$, 4.

d'autant qu'en la première figure il ne faut considérer que l'unité dont une ligne excède l'autre, au lieu

qu'en la deuxième figure il faut connaître aussi les parties A B, & B C, qui, étant incommensurables, ne peuvent, à mon avis, être parfaitement connues en même temps par le sens, mais seulement par rapport à la proportion mathématique, en sorte qu'il connaisse par exemple deux parties en A B, dont il y en a trois en B C.

« En septième lieu, entre les objets de chaque sens, celui-là n'est pas le plus agréable à l'âme qui en est ou très aisément ou très difficilement aperçu, mais celui qui n'est pas tellement facile à connaître qu'il ne laisse quelque chose à souhaiter à la passion avec laquelle les sens ont accoutumé de se porter vers leurs objets, ni aussi tellement difficile qu'il fasse souffrir les sens en travaillant à le connaître.

« Enfin, il faut remarquer que la variété est très agréable en toutes choses. »

Il n'y a rien à dire sur la 1re & la 2e de ces *Choses à remarquer*.

Pour la 3e, ces qualités que Descartes dit nécessaires à un objet pour plaire paraissent équivalentes à celles-ci : Simplicité, régularité, clarté ; on accorde volontiers (pour appliquer ces idées à la musique) qu'un air, une mélodie, un morceau de musique quelconque doivent, pour plaire à l'oreille, être simples, réguliers & clairs à la fois.

Il me semble que la 4e & la 5e remarques n'ont pas précisément un sens bien profond, & on n'y voit pas trop où Descartes veut en venir. On conçoit que, pour satisfaire la vue par exemple, les diverses parties d'une statue aient entre elles une certaine proportion idéale, la meilleure de toutes : pour la musique & pour les sons, en considérant les vibrations qui les produisent, on peut concevoir que les nombres de ces vibrations doivent être dans un certain rapport afin que l'intervalle entre les deux sons correspondants satisfasse l'oreille. Mais comment déterminer entre les parties de la statue, entre les nombres des vibrations des sons, cette proportion propre à satisfaire la vue ou l'oreille ? Par des mesures, par des observations, par une méthode expérimentale ? Oui, jusqu'à un certain point, jusqu'au degré de précision que comporte l'expérience. Par des considérations métaphysiques & *a priori ?* Nullement. Et c'est pourtant où Descartes prétend en arriver dans sa 6e remarque.

Son erreur tient ici, je crois, à une confusion de termes : il confond *connaître* & *éprouver du plaisir*, deux choses qui ont bien entre elles une certaine liaison, mais qui sont bien loin d'être identiques. Que l'œil saisisse, *connaisse* mieux le rapport qu'il y a entre une ligne donnée & une ligne double que celui qui existe entre le côté d'un carré & sa diagonale qui est de 1 à la racine carrée de 2, c'est parfaitement exact ; mais que l'œil soit plus *satisfait* de regarder les deux premières lignes que les deux dernières parce que leur rapport numérique est plus simple, c'est ce qu'on ne conçoit pas. L'incommensurabilité des lignes est un obstacle à leur *connaissance* exacte, à leur mesure, &, *à ce point de vue,* elle peut être choquante pour l'esprit ; mais

pourquoi en serait-il de même au point de vue tout différent du *plaisir plus ou moins grand* que la vue de ces lignes procure à celui qui les regarde ? On n'y voit pas de raison *a priori*. Et de fait l'œil est-il choqué de voir une circonférence & son rayon, un cube & sa diagonale, une ellipse & un polygone régulier qui lui serait circonscrit... &c., &c. ? Au contraire, ce sont des figures très régulières, très parfaites, d'un aspect en quelque sorte très agréable. Pourtant les rapports entre les nombres qui représentent ces lignes ne sont ni *arithmétiques*, ni même *géométriques*, comme dit Descartes ; ils sont incommensurables, & souvent très compliqués.

C'est là une erreur singulière : je ne doute point que, si Descartes fût revenu sur son *Traité de Musique*, après avoir fait sa *Géométrie*, il n'eût reconnu cette confusion & ne se fût empressé de la faire disparaître.

J'exprime d'autant plus vivement ce regret que la plupart des physiciens ont suivi Descartes dans cette voie : je reviendrai sur ce point tout à l'heure.

J'aime mieux la 7e remarque : d'abord elle me semble juste, puis elle indique un sentiment très fin de la nature humaine & de ses sensations : il me semble apercevoir là le bout de l'oreille de l'ingénieux analyste & du psychologue de génie.

Il résulte de cette analyse qu'on peut résumer en deux propositions les principes généraux du *Traité* de Descartes :

1° *Les objets qui sont présentés aux sens doivent pour leur plaire posséder dans leurs diverses parties certaines propriétés, comme la simplicité, la régularité, la clarté, la variété, et certaines proportions numériques dans leur grandeur relative. Ceux qui plaisent le plus sont ceux qui ne sont pas si faciles à connaître qu'ils ne laissent quelque chose à désirer à l'âme dans une certaine limite.*

2° *Les proportions numériques dont il s'agit entre les diverses parties des objets qui doivent plaire aux sens doivent être arithmétiques et non géométriques, et à plus forte raison incommensurables.*

De ces deux propositions la première est juste & acceptable sans réserve : la seconde n'est admissible en aucune façon. Je viens d'en donner la raison générale : je le prouverai encore en montrant l'inexactitude des conséquences successives que Descartes en déduira logiquement. Dans l'examen que j'en vais faire, je reviendrai sans cesse sur cette proposition : d'abord parce que Descartes lui-même la rappelle sans cesse, ensuite parce que c'est, depuis l'antiquité, la première fois (à ma connaissance) qu'on voit dans l'histoire de la science musicale essayer de rattacher les faits musicaux à un principe rationnel & en quelque sorte mathématique, & que par suite il est intéressant d'étudier ce principe, enfin parce que ce principe, très légèrement transformé, & appelé *Principe des rapports simples*, est la source des erreurs sur la théorie musicale où sont tombés jusqu'à présent la plupart des physiciens & l'immense majorité des musiciens.

(A suivre.)

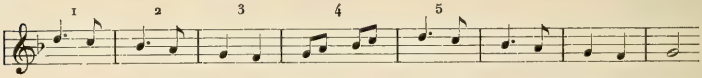
E. Mercadier,
Directeur des Études à l'École polytechnique.

Danses françaises et musique instrumentale du XVIe siècle.

(Suite.)

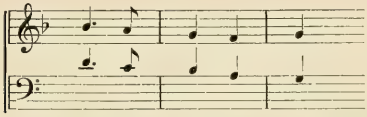
Toutes les pièces contenues dans le recueil (1) dont notre dernier N° a commencé l'analyse sont écrites d'après le type de la composition vocale. Pour s'en convaincre, il suffirait d'abord de les chanter. On peut constater en outre que les quatre parties se meuvent dans le registre ordinaire des voix & selon les habitudes du contrepoint vocal.

Essayons de nous représenter, par voie de conjecture, la méthode suivie par un compositeur du XVIe siècle qui voulait écrire une danse, & rendons-nous bien compte des différences profondes qui le séparent du musicien moderne. Celui qui, aujourd'hui, veut faire une composition de ce genre est avant tout préoccupé de trouver un thème mélodique original ; il faut que ce thème soit *nouveau ;* c'est par sa nouveauté qu'il pourra plaire, attirer l'attention du public, s'imposer à son oreille & à sa mémoire. Si, par surcroît, il est clair, facile à retenir, élégant & d'un rythme net, voilà la composition toute faite & presque assurée du succès. La preuve que ce premier acte d'invention est le principal & que tout le reste ne compte pour ainsi dire pas, c'est que, sous ce thème mélodique, le compositeur se contentera le plus souvent de mettre un accompagnement banal & insignifiant, qu'on pourrait, à la rigueur, sous-entendre & ne pas noter, comme on fait pour certaines chansonnettes à la mode. Tout autres sont les préoccupations du musicien de la *Renaissance.* Ce qui est aujourd'hui l'essentiel lui paraît être l'accessoire ; & ce que nous négligeons volontiers est précisément l'objet de tous ses soins. D'abord, au lieu de faire un effort d'invention pour trouver un « air », il prend le thème d'une chanson connue, comme *Celle qui m'a le nom d'ami donné, Un jour que marri je songeais, Tout ce que j'ai sera tien, Auprès de vous,* &c., ou bien il *imite,* avec plus ou moins de fidélité, tout ou partie de ces mélodies chantées. Ce premier choix ne paraît pas seulement déterminé par des préoccupations générales d'élégance & d'agrément, mais par des raisons techniques. Souvent, le compositeur adoptera une mélodie dont les diverses parties puissent se servir, l'une à l'autre, d'accompagnement ; car ce qu'il veut faire (& ce que la danse moderne néglige), c'est du contrepoint. Soit le thème suivant :

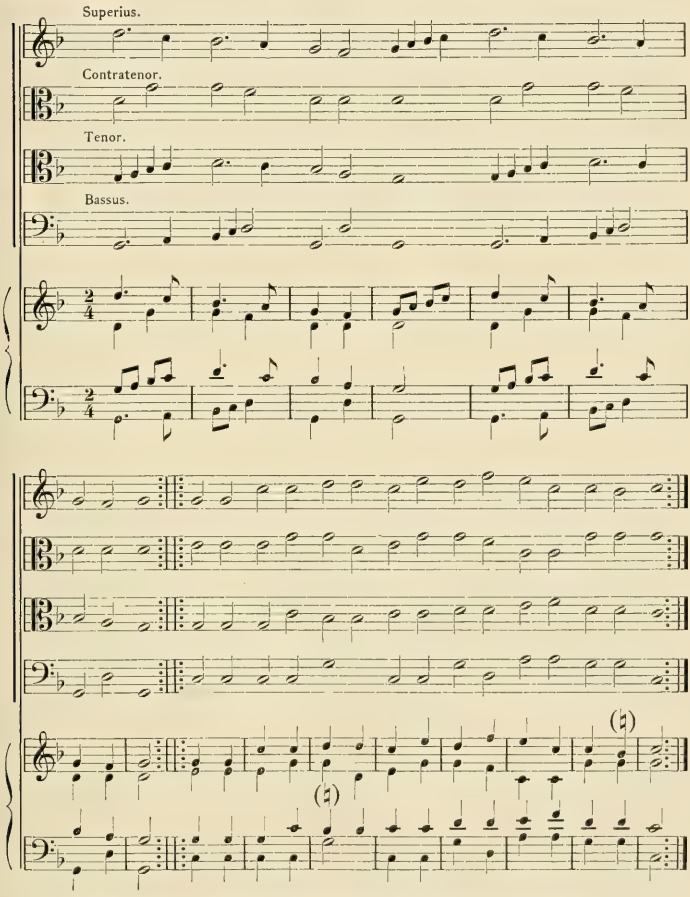


Peut-être ce thème est-il inventé ; peut-être est-il tiré du répertoire populaire. Il a, certes, une vive & gracieuse allure ; mais voici l'important : 1° la première mesure peut servir d'accompagnement à la seconde, & la seconde à la troisième :

(1) *Second livre contenant trois gaillardes, trois branles, douze basses danses, neuf tourdions, etc...* (Bibl. Nat. anc. c. Vm 2713. nouv. c. Vm 376.)



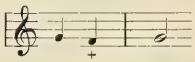
La quatrième mesure peut servir d'accompagnement à la première, &, en se dédoublant, elle peut, — si on augmente la valeur de la première note, — se servir d'accompagnement à elle-même. La mise en œuvre de ces ressources, qui n'est autre que l'art du contrepoint, donnera l'ingénieuse composition que voici (1) :



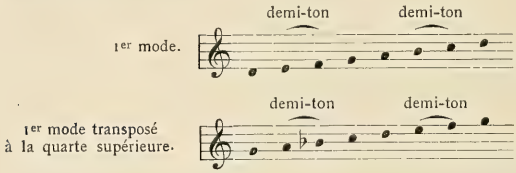
(1) J'en donne, selon l'usage, une réduction au piano, pour faciliter la lecture.

Cette petite *construction* d'ensemble, à la fois si pleine, si bien équilibrée & si légère, où il suffit de dédoubler la mélodie en avançant ou en retardant l'entrée de ses parties diverses pour faire naître un jeu de symétries ingénieuses qui crée la variété dans l'unité, représente la « manière » habituelle du compositeur, & elle est en même temps une œuvre musicale, au sens le plus artistique du mot. L'intérêt essentiel, on le voit, n'est pas dans le thème initial, mais dans cette petite architecture sonore qui devient comme sa floraison & son épanouissement ; il est dans ces rapports délicats établis entre le *soprano*, le *ténor* & la *basse*, qui, tout en gardant leur indépendance & la liberté de leurs mouvements, ne cessent d'être en harmonie (1), &, après de gracieuses évolutions, se réunissent & s'arrêtent dans une conclusion presque unissonique. La danse moderne n'est qu'un monologue scandé par un bruit monotone & dépourvu de toute signification (l'accompagnement) ; la danse du XVIe siècle est une conversation à quatre personnages.

Un autre point important sur lequel cette danse du XVIe siècle diffère d'une danse moderne, c'est la tonalité. Pourquoi, à l'avant-dernière mesure de la première période, trouvons-nous la cadence



au lieu de la cadence avec note sensible (*fa*♯) que notre oreille demanderait? C'est que cette période est écrite dans le premier mode du plain-chant (de *ré*♮ à ré♮, sans accidents) transposé à la quarte supérieure. Or le musicien était obligé d'adopter le *si*♭ & d'exclure le *fa*♯, pour conserver à leur place les demi-tons de ce mode, comme on peut s'en rendre compte par le simple rapprochement suivant :



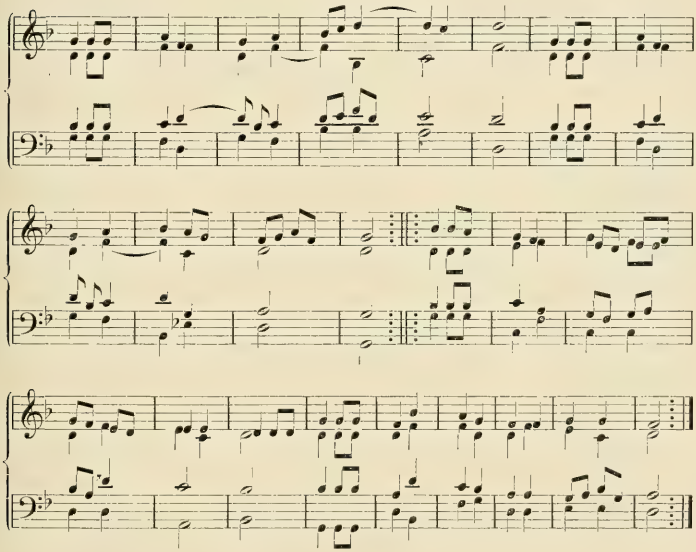
La seconde période est écrite dans le sixième mode (ancien hypolydien), & la modulation se fait le plus aisément du monde sur la note *sol* qui, de tonique qu'elle était à la fin de la première phrase, est employée comme

(1) Il faut reconnaître néanmoins que quelquefois (mais assez rarement), la marche simultanée des voix produit des dissonances dures, comme dans la 15e mesure du branle cité un peu plus loin, où un *mi* & un *fa* (intervalle de seconde) se rencontre deux fois de suite. C'est l'esprit du pur contrepoint qui, d'accord avec son principe & sa logique propre, semble dire : Peu importent les heurts, pourvu que les parties marchent!

dominante au début de la seconde. A la fin de l'avant-dernière mesure de cette seconde période il doit y avoir un *si♮* & non un *si♭*, comme semble l'indiquer l'édition de 1547.

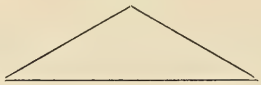
La seule analogie que nous ayons à constater entre ce branle & nos danses usuelles est constituée par le rythme. Il se compose de deux périodes ou strophes dont chacune, comme dans toutes les danses, se répète ; soit en tout 4 strophes donnant le schéma : A A B B. Chaque strophe se compose de deux tétrapodies dactyliques enchaînées. Le dactyle n'y est nulle part à l'état pur &, dans la deuxième strophe, il est toujours remplacé par le spondée ; mais, — fait important & qui est un autre trait d'archaïsme, — le temps premier (la croche) reste partout indivisible.

Pour compléter les analogies déjà signalées entre la musique instrumentale & la musique vocale au XVIe siècle, je citerai le branle suivant qui peut donner lieu à une observation nouvelle :

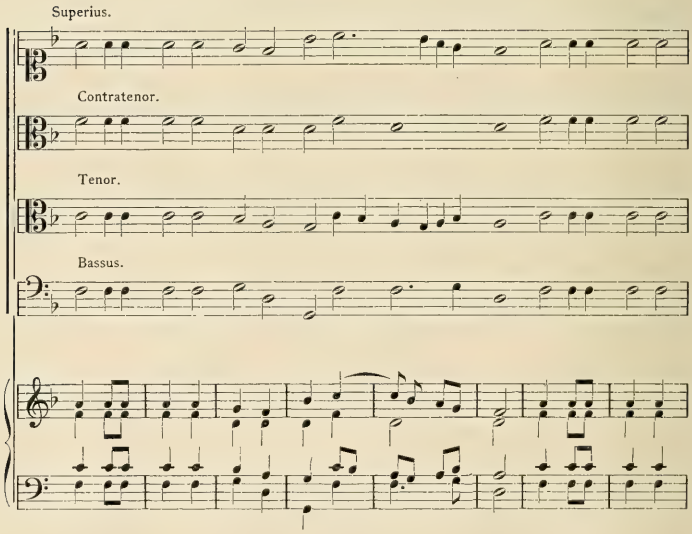


Comme la précédente, cette pièce est formée de deux strophes qui se répètent. Chaque strophe se compose de deux périodes dont chacune est une hexapodie dactylique. La première part de la tonique *sol* pour s'élever à la dominante *ré* (c'est, d'après le langage des théoriciens antiques, la *protase*) ; la seconde part de la dominante *ré* pour retourner à la tonique *sol (apodose)*.

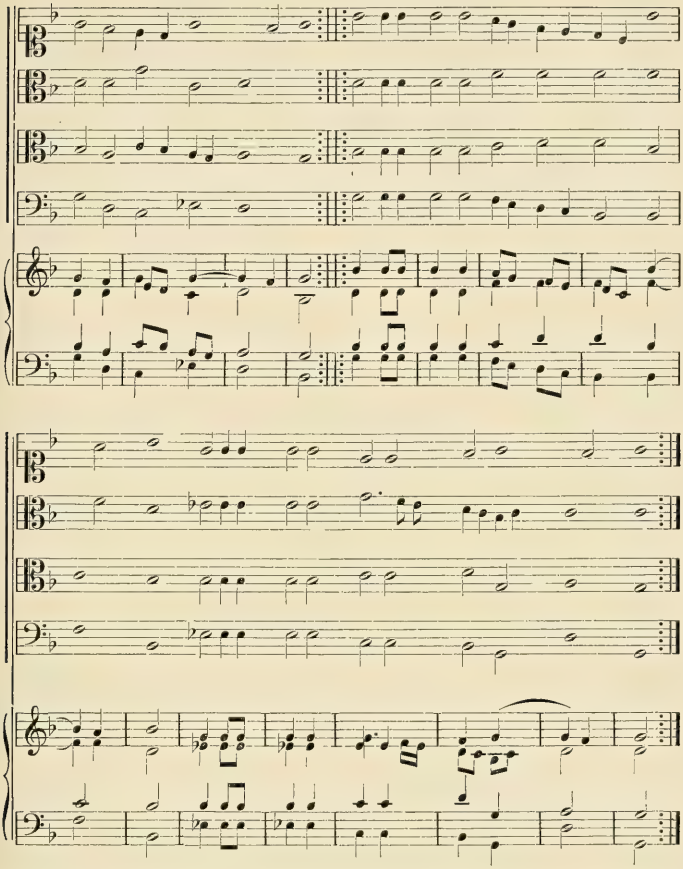
Or, ce mouvement mélodique semble être l'application anticipée d'une règle générale donnée plus tard, spécialement, aux organistes accompagnant le chant de l'Église ; c'est la règle du *prélude* : « Toute la forme du prélude, dit Edgar Tinel, se résume en *arsis* & *thesis,* ou en temps fort & temps faible, en une partie *a*, qui *se meut de la tonique* à la dominante, & une partie *b* qui *de la dominante retourne à la tonique* (1). » C'est ce double mouvement d'élévation & d'abaissement vers le repos qui a permis à Westphal de comparer l'ensemble de la période musicale (protase & apodose) au fronton d'un temple grec :



Mais ne cédons pas trop à la tentation de généraliser. Ce qui importe d'abord, c'est de prendre contact avec nos vieux recueils de musique française & de faire connaissance avec leur contenu. Je citerai donc sans commentaires, & pour en finir avec le premier livre du recueil de 1547, ce dernier branle :



(1) *Musica sacra* de Gand, sixième année, p. 93-4. L'exemple de prélude donné par M. Tinel est écrit exactement comme notre branle.



Dans un prochain N°, nous commencerons à analyser les autres livres du même recueil.

J. C.

Dr. O. Chilesotti. **Musiciens français : Jean-Baptiste Besard et les luthistes du XVIe siècle.**

Comme suite à l'étude que j'ai publiée dans le dernier numéro de cette *Revue* (1), je crois intéressant de donner encore les pièces suivantes tirées du

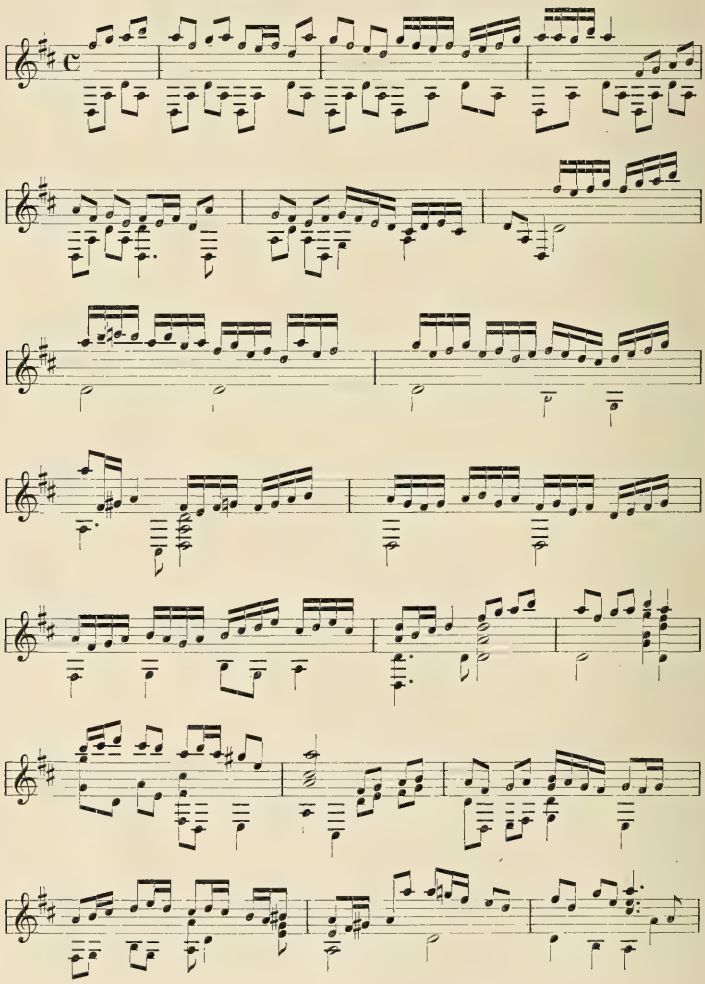
(1) Erratum : p. 96, l. 6. : au lieu de « *Cidrac Rael Bituricensis* (de Bordeaux) » lire « *Cidrac Rael Bituricensis* (de Bourges) ». — Le mot « *Augustanus* » auprès duquel j'avais mis un point d'interrogation désigne « Aoste ».

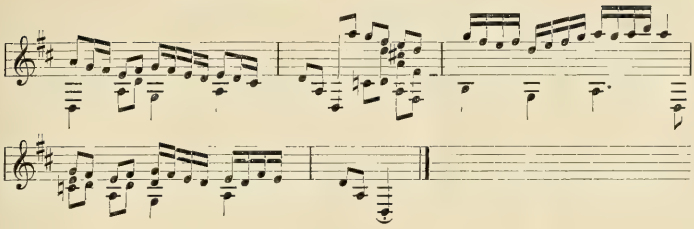
Thesaurus harmonicus publié par J.-B. Besard, de Besançon, en 1603, & de son *Novus Partus* (1617).

Dre O. Chilesotti.

Branle simple de Poictou.

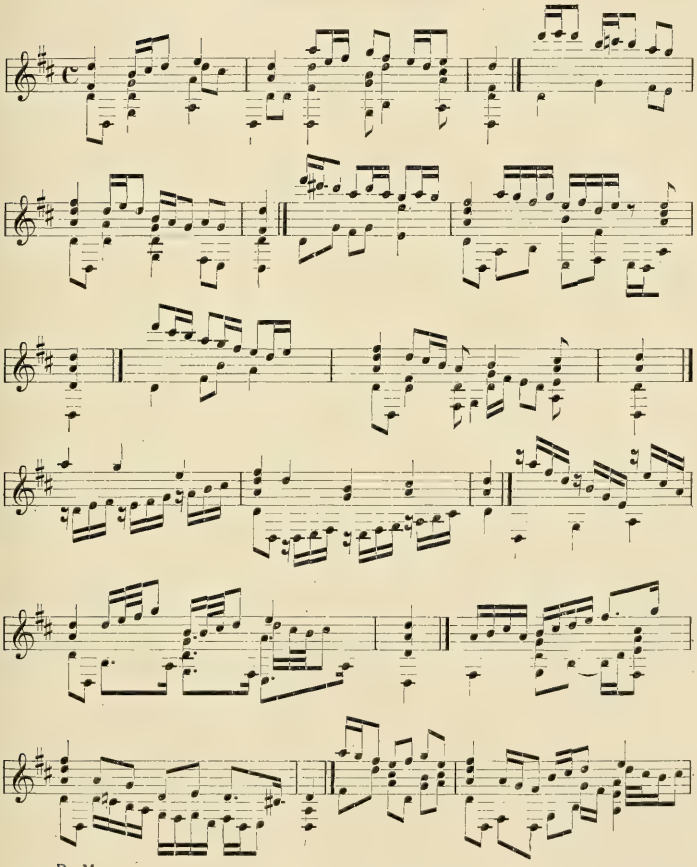
tiré du même recueil (musique de luth) No XXIII.

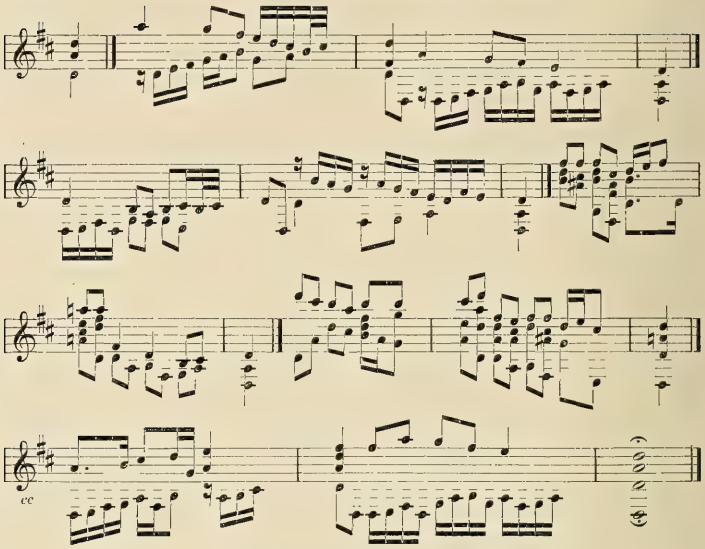




Bergamasco.

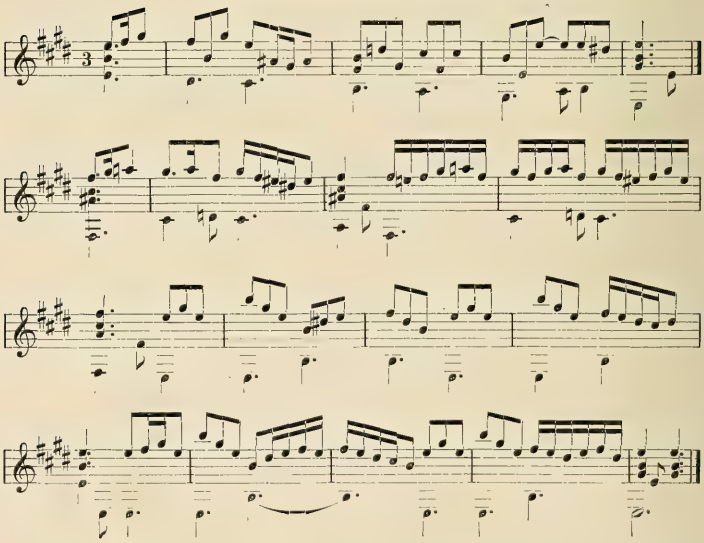
tiré du *Thesaurus* de J.-B. Besard, nº XVI.





Courante d'Angleterre.

tirée du même recueil, nº XXXIII.

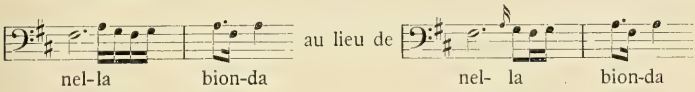


TH. GEROLD. **De la valeur des petites notes d'agrément et d'expression.**

La question de la valeur des petites notes tant d'expression que d'agrément, dans la musique du XVIIIe siècle & jusqu'au commencement du XIXe, est encore trop peu réglée & prête souvent, à un haut degré, à la controverse. De nouvelles publications des chefs-d'œuvre du XVIIIe siècle, ainsi qu'un certain nombre d'ouvrages historiques, ont apporté beaucoup de lumière dans cette question. Néanmoins il y a encore beaucoup de points douteux, ainsi que le prouvent continuellement les exécutions des œuvres de nos grands maîtres au théâtre comme dans les salles de concert.

Parmi les artistes exécutants surtout, peu d'entre eux se donnent la peine d'étudier la question à fond. Et pourtant le caractère d'une mélodie, le rythme d'une phrase musicale peuvent être changés du tout au tout selon la valeur qu'on donne aux petites notes. R. Wagner avait coutume de dire à ses musiciens : « Mes enfants, faites attention aux petites notes, les grandes iront d'elles-mêmes. »

La plupart des exécutants, cependant, tant chanteurs qu'instrumentistes, se laissent guider par la routine, sans chercher à se rendre compte de ce qu'ils font ou devraient faire. Si vous demandez à un chanteur pourquoi dans l'air de *Leporello* il chante :



il vous répondra presque toujours : Parce que cela se fait généralement ainsi, ou : Parce que la petite note n'est pas barrée ; sans se soucier d'une autre raison.

Certains chefs d'orchestre font exécuter la phrase des cors dans l'ouverture du *Freischütz* avec une appogiature longue ; d'autres, avec raison, font la petite note brève (*Freischütz*, ouverture, 11e mesure).

Il y a quelques années, étant à Bâle, pour une audition de la Passion selon saint Matthieu, de Bach, j'assistai lors de la répétition générale à une vive discussion entre le directeur de la Société & l'un des principaux solistes, M. J. Stockhausen, sur la manière d'exécuter les appogiatures dans les parties de flûtes & hautbois du duo « So ist mein Jesus nun gefangen ». Le directeur voulait les faire longues & accentuées ; M. Stockhausen, au contraire, prétendait avec raison, selon nous, qu'elles étaient plutôt une sorte de liaison, de port de voix (1).

(1) M. Stockhausen a traité la question de l'appogiature dans sa « Méthode de chant » & récemment dans l' « Allgemeine Musikzeitung ». 1900. Nos 45-47.

Enfin, & voici un point capital, dans beaucoup d'éditions de morceaux de chant, de sonates, de compositions pour instruments, nous trouvons les petites notes remplacées arbitrairement par des notes mesurées.

En face d'opinions si divergentes quels moyens avons-nous pour nous guider dans cette question? D'une part, l'étude des écrits théoriques des auteurs du siècle dernier : des Tosi, Montéclair, Agricola, Mattheson, Ph.-E. Bach, J.-Ad. Hiller & d'autres encore; d'autre part, l'examen des partitions au point de vue de la notation de l'appogiature; enfin l'étude attentive du rythme de la phrase musicale.

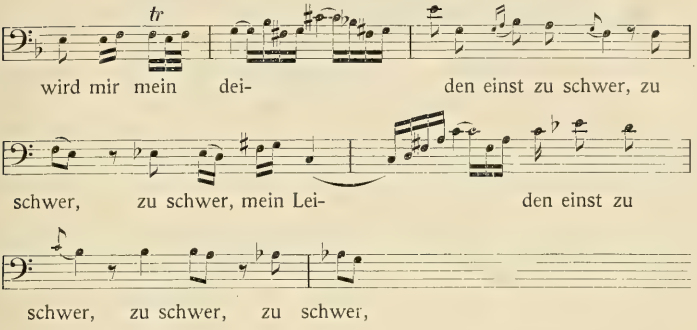
Ici se présente une première difficulté. On sait que l'usage de la notation de la petite note, soit d'expression, soit d'agrément, est relativement récent, au moins pour le chant. Tosi, dont l'ouvrage sur l'art vocal parut en 1723 (1), nous apprend que jusqu'au commencement du XVIIIe siècle les compositeurs ne notaient pas l'appogiature, laissant aux chanteurs le soin de la placer là où le bon goût le leur commandait. Cet usage était répandu non seulement en Italie, mais aussi en France. De Bacilly, dans ses *Remarques sur l'art de bien chanter* (Paris, 1668), écrit : « Quant aux exemples des accents, il n'y en a point qui se puissent figurer sur le papier; car bien que ce soit une notte, comme elle ne se doit point frapper, mais seulement éfleurer, il vaut mieux ne la point marquer du tout par écrit, laissant à ceux qui auront connoissance des endroits qui y sont propres à la pratiquer, c'est à dire des syllabes longues & lorsque c'est pour lier deux nottes de mesme espece, ou differentes en décendant. »

C'est en Allemagne, d'après Tosi, qu'on a commencé à noter les appogiatures, & cela sans doute par la raison que les chanteurs n'étaient pas à la hauteur de leur tâche & les faisaient mal à propos.

J.-S. Bach les indique presque toujours, soit par une note mesurée, soit par une petite note, figurée par une croche; quelquefois, surtout dans le récitatif, il laisse au chanteur le soin de la faire. Dans maintes cantates nous trouvons aussi un signe de cette forme (entre deux notes, le même qu'emploient aussi d'Anglebert & Rameau dans leurs pièces pour clavecin, signe qui représente une sorte de port de voix. La cantate *Wachet auf* est très intéressante à ce sujet. Dans le premier duo entre la basse & le soprano, Bach n'écrit la petite note que quand il la veut accentuée; lorsqu'il ne veut avoir qu'une liaison, il se sert du signe indiqué ci-dessus.

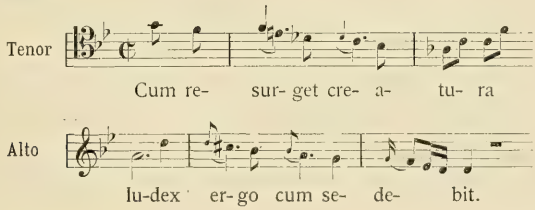
Quelquefois aussi il fait alterner la petite note avec une note mesurée. Le passage suivant de la Passion selon saint Matthieu nous offre un exemple frappant.

(1) *Anleitung zur Singkunst* (traduit par Agricola en 1757).



Sur le premier des trois « schwer » Bach veut évidemment avoir une note courte, mais très accentuée, tandis qu'après viennent deux notes d'égale valeur.

Ph.-Em. Bach nous parle déjà de petites notes figurées par des croches, doubles croches, triples croches : « Depuis peu, dit-il, on a commencé à noter les appogiatures selon leur véritable valeur, tandis qu'auparavant toutes étaient figurées par des croches. » Malgré le conseil qu'il donne de noter exactement l'appogiature selon sa valeur, il règne encore beaucoup de liberté sous ce rapport. Gluck écrit presque toujours une croche, que ce soit devant une autre croche, une noire ou une blanche. Mozart est plus scrupuleux. Le *Tuba mirum* de son *Requiem* nous offre un curieux exemple. Si nous comparons la phrase du ténor (*Mors stupebit,* &c.) avec celle de l'alto (*Judex ergo,* &c.), nous voyons dans la première la petite note représentée par une noire devant des noires pointées, dans la seconde phrase, par une croche devant les mêmes noires pointées :

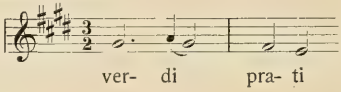


Si, maintenant, nous demandons quel était le but de l'appogiature, nous trouvons une des meilleures réponses dans Agricola, le traducteur & commentateur de Tosi.

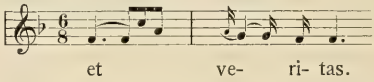
Agricola établit quatre règles. L'appogiature doit servir :

1° à mieux lier le chant.

Exemples. HAENDEL (*Alcina*) :

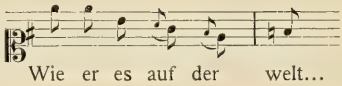


MOZART, (*Laudate*) :

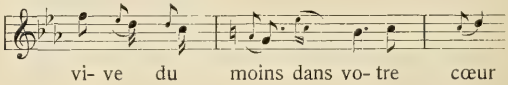


2° à remplir un vide apparent dans la marche de la mélodie. Ainsi entre deux ou trois tierces descendantes.

Ex. BACH, *Matth. Pass. :*



GLUCK, (*Iphigénie en Aulide*) :

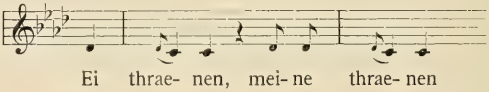


(Voyez aussi BACH, *Matth. Passion,* n° 74 « o schœne Zeit, o Abendstunde »).

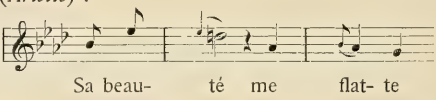
Ce dernier exemple nous conduit à la règle suivante.

3° à enrichir l'harmonie. Exemples :

SCHUBERT, (*Winterreise*) :

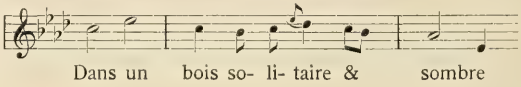


MOZART, (*Ariette*) :



Dans cet exemple la première appogiature illustre la règle 3e ; la seconde, la suivante.

4° A donner au chant plus de brillant & de vivacité. — Voyez l'exemple ci-dessus, en outre le commencement de la même ariette :

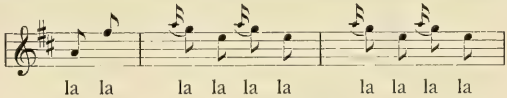


Dans bon nombre de cas l'application de ces règles ne sera pas difficile à faire. Pourtant il en est d'autres, où nous pourrons être dans le doute. Dans ces cas-là, ce qui peut nous guider, c'est l'examen du rythme de la phrase musicale, ou plutôt du membre de phrase, dans lequel se trouve l'appogiature.

Le vieux Mattheson déjà insiste dans son *Vollkommener Kapellmeister* sur l'étude des rythmes. La boutade de Hans von Bülow : *Im Anfang war der Rythmus,* peut également être rappelée ici, & peut être traduite en ces termes : Observez d'abord le rythme. Dans l'exécution de la petite note, notre premier soin sera de ne pas altérer le rythme de la phrase mélodique.

Quelques exemples nous aideront à mieux expliquer notre pensée.

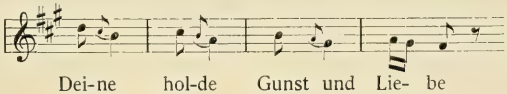
Voici le chœur des chasseurs du *Freischütz*. Le rythme des mesures, qui ont l'appogiature, est le rythme pyrrhique, formé de deux brèves ♩ ♩.



la la la la la la la la la la

Si, comme on l'entend souvent, au théâtre, on fait l'appogiature longue & accentuée, le pyrrhique se change en anapaeste ♩ ♩ - & la phrase perd le caractère vif du rythme original.

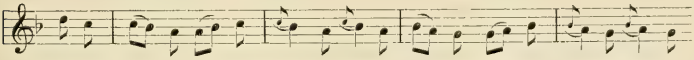
Passons à un autre rythme de deux pieds, l'Iambe : ♩ -. L'*Oratorio de Noël* de Bach nous fournit un exemple frappant. Si dans la phrase :



Dei-ne hol-de Gunst und Lie- be

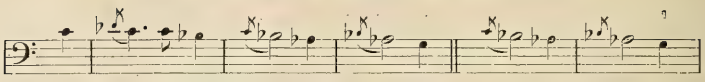
nous faisons une appogiature longue de la moitié de la note suivante, le rythme de l'iambe se change en anapeste ; la phrase perd tout son caractère, le rythme de l'iambe avec l'accent sur la brève ♩ - donnant précisément à la phrase musicale quelque chose d'humble, de soumis, je dirais comme une sorte de génuflexion.

Pour le rythme du trochée nous trouverons un exemple dans l'*Orphée* de Gluck (air d'une *ombre heureuse*) :



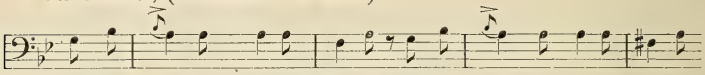
Nul ob- jet i- ci n'en- flamme l'âme, u- ne douce i- vresse laisse

Si l'on altère le rythme par une appogiature longue, la phrase perd son caractère gracieux. Les partitions des maîtres modernes du reste nous offrent des exemples qui par analogie peuvent nous guider. Que l'on compare celui que nous venons de donner avec la phrase suivante du *Rheingold* :



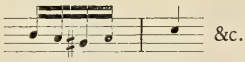
Même en faisant l'appogiature non comme note d'agrément, mais comme note d'expression, on peut conserver le rythme. Il s'agit alors d'appuyer très fort sur la petite note & de glisser sur la note devant laquelle se trouve l'appogiature.

Ex. MOZART, (*L'enlèvement au sérail*) :



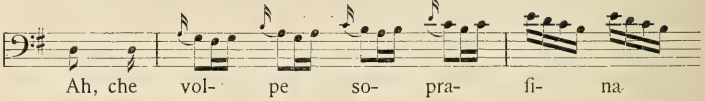
Le rythme qui certainement est le plus souvent altéré est celui du dactyle – ⏑ ⏑.

J'ai cité plus haut l'air de *Leporello*. Combien de fois aussi n'entend-on pas l'*alla turca* de Mozart exécuté ainsi :



Je crois que l'idée ne viendrait à personne de faire quatre notes égales dans le chœur des Scythes d'*Iphigénie en Tauride,* ou dans la ritournelle de l'air en si mineur de Gaspard (*Freischütz*); & pourtant c'est exactement le même rythme que celui de l'*alla turca.*

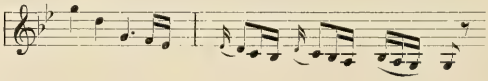
Rossini dans le duo entre Figaro & Rosine nous montre clairement que la petite note devant le dactyle doit être brève :



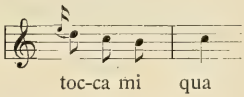
Si le compositeur avait voulu que l'appogiature se fît comme une note mesurée, il ne se serait pas donné la peine d'écrire dans la première mesure des croches ornées de petites notes, mais il aurait tout de suite écrit quatre doubles croches, comme dans la mesure suivante.

Gluck dans son *Orphée* (édit. française) nous offre un exemple analogue. (voyez la phrase : « A l'excès de mes malheurs », Acte II, scène 1re.)

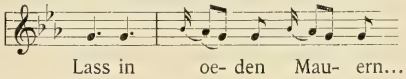
Le passage suivant de la sonate en sol mineur de Tartini perdrait beaucoup de son énergie si l'on faisait quatre notes égales au lieu d'appogiatures brèves :



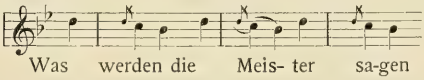
On pourrait multiplier les exemples à l'infini. Qu'on me permette d'en donner encore deux ou trois. Devant le tribrachys (⏑ ⏑ ⏑) la petite note doit être courte. Voyez dans l'air de Zerline :



ou bien le passage de l'Air d'Anette du *Freischütz* :



& comparez avec la phrase de David, dans les *Maîtres Chanteurs :*



Le célèbre air en si mineur pour contralto avec violon solo de la *Passion selon saint Mathieu* (J.-S. Bach) fournit un exemple de l'appogiature devant le rythme crétique ou amphimacre.

Je m'arrête (1). Ces différents exemples auront, je l'espère, suffisamment démontré combien il est important de conserver à la phrase mélodique le rythme que le compositeur lui a donné, & d'exécuter la petite note de façon à ce que ce rythme ne soit pas défiguré.

Je rappellerai ici ce que Gluck écrit dans la préface de *Paride ed Elena :* « Plus on s'attache à chercher la perfection & la vérité, plus la précision & l'exactitude deviennent nécessaires. Dans un ouvrage de ce genre, une note plus ou moins soutenue, un renforcement de ton ou de mesure négligé, une *appogiature hors de place,* un trille, un passage, une roulade peuvent détruire l'effet d'une scène entière. »

Mais, pour arriver à cette perfection demandée par Gluck, il ne faut pas seulement que les exécutants s'appliquent à la plus grande exactitude, il faut aussi qu'on nous donne des éditions conformes au texte original. Dans beaucoup d'éditions des chefs-d'œuvre de nos maîtres, les appogiatures sont notées d'après le goût & l'appréciation de tel ou tel artiste aux soins duquel la publication a été confiée. Je ne citerai qu'un exemple : un très grand savant, M. F.-A. Gevaert, a, dans son *Répertoire classique du chant français,* ouvrage destiné aux conservatoires de musique, souvent remplacé les petites notes par des notes mesurées. Ce procédé est à rejeter déjà au point de vue historique ; mais j'oserai dire que l'exécution de l'appogiature, surtout de la

(1) Nous nous proposons d'examiner ultérieurement l'appogiature dans le récitatif.

petite note d'expression, est tellement liée à l'interprétation personnelle de l'artiste, a quelque chose de si subjectif, qu'il me semble dans bien des cas impossible de la noter rigoureusement comme une autre note mesurée. Qu'on nous donne donc dans le texte la version originale, &, si l'artiste qui dirige la publication veut nous initier à son interprétation de tel ou tel passage, qu'il le fasse en marge, ou dans une remarque spéciale.

TH. GEROLD.

(Professeur de chant à Francfort.)

P. AUBRY : **La légende dorée du Jongleur.**

Dans un roman de Dickens, nous assistons à la mort, sur son grabat de misère, d'un *clown* auquel le public avait jadis fait quelque célébrité. La page est poignante & douloureuse : est-ce au talent de l'humoriste qu'elle le doit? n'est-ce point plutôt à la situation elle-même & à la cruauté d'une existence qui, consacrée tout entière au rire & à la folie des autres, s'éteint, loin du souvenir de ceux qu'elle a charmés & en face des réalités les plus sombres de la vie & de la mort, dans l'oubli & dans le dénûment?

Longtemps, on a pu croire que, par une injustice ironique de l'histoire, ces ménestrels & ces jongleurs, qui tinrent une place si aimable dans la vie du moyen âge par les légendes & les poèmes que nous leur devons, avaient vu leur race s'éteindre, sans que, par un juste retour, légendes ou poèmes aient consacré leur souvenir.

Au reste, qu'étaient ces jongleurs & quelle place tenaient-ils dans la société féodale du XIIe & du XIIIe siècle? Disons sommairement qu'ils furent le plus souvent les interprètes, diseurs ou chanteurs, de nos poètes d'épopée & que, quelquefois aussi, ils composèrent eux-mêmes les œuvres qu'ils répandaient. Ils tenaient donc dans la vie intellectuelle une place moins élevée que les troubadours & les trouvères; dans la vie sociale aussi, on ne leur accordait qu'une estime assez médiocre, car la réputation des jongleurs n'était guère brillante. Nous sommes d'ailleurs fort bien outillés pour la connaître : historiens, poètes & juristes leur font de fréquentes allusions, & nous renseignent volontiers. Nous savons ainsi que les jongleurs ne se contentaient point seulement de *chanter de geste,* selon la vieille expression, mais que d'autres, les frères pauvres de la corporation, faisaient même métier de danseurs, d'acrobates & de montreurs d'animaux.

On riait, certes, à leur approche; mais, néanmoins, les mères faisaient rentrer leurs filles & les vieilles gens cachaient leurs écus d'or. Il faut lire dans les sermonnaires du même temps les portraits peu flattés qui sont souvent faits de nos jongleurs; les canons des conciles, les Pères de l'Église se joignent volontiers aux prédicateurs, pour supplier les seigneurs & les nobles

de ne point, comme ils avaient accoutumé de le faire, donner de beaux vêtements, des chevaux, des plats d'or, à ces chanteurs errants, qui, aux heures de vesprée, s'en venaient frapper à la porte des châteaux &, en échange de leurs chansons, demander bon gîte & hospitalité.

Nous ferons quelque jour un tableau détaillé & plus précis de leurs mœurs ; aujourd'hui nous nous tiendrons sur le terrain de l'histoire littéraire ; nous ajouterons un chapitre au recueil des légendes médiévales & un argument à cette thèse que la musicologie, pour vivre comme science, ne doit pas être isolée dans la synthèse des connaissances humaines : c'est ici l'histoire littéraire qui apporte sa contribution à l'histoire des musiciens. Laissons donc parler la légende.

*
* *

Avant d'entrer dans le domaine de la littérature & d'analyser les légendes que le moyen âge a fixées définitivement sous une forme poétique, nous avons dessein de rechercher celles qu'on se transmettait oralement, & que nous connaissons par des renseignements épars dans les historiens ou sur les monuments.

Sainte Cécile, que l'on invoque comme la patronne des musiciens & que l'iconographie du moyen âge représente toujours avec un attribut musical, était sans doute une chaste personne qui n'avait rien de commun avec ces libertins de jongleurs. La seule remarque que nous puissions faire à son endroit, c'est qu'elle s'est autant désintéressée des musiciens du moyen âge que ceux-ci en revanche se sont peu souciés d'elle.

C'est un saint des premiers siècles de l'Église, un Père du désert, bien surpris sans doute de se trouver dans une telle aventure, que nous allons mêler à la vie de nos jongleurs : il s'agit de saint Paphnuce. « Le saint ermite avait un jour demandé au ciel (ce qui n'était peut-être pas suffisamment modeste), quelle pouvait bien être devant Dieu la valeur morale du solitaire Paphnuce. Il lui fut répondu que c'était celle d'un pauvre musicien des rues qu'on lui nomma. Le saint, médiocrement glorieux de cette comparaison, alla trouver le bonhomme avec lequel il était peut-être surpris de se voir ainsi comparé & l'interrogea longuement sur toute sa vie. Il apprit que ce chanteur ambulant, — un vrai jongleur, — avait jadis été voleur, mais que depuis longtemps il pratiquait de beaux actes de charité envers le prochain. Paphnuce, édifié de cette droiture & de cette charité chez un homme qui ne jouissait d'aucune considération, lui fit connaître ce qu'il avait appris de Dieu à son sujet ; & le pauvre musicien, touché de cette révélation, servit désormais le

saint dans son monastère. Il y mourut saintement & Paphnuce vit son âme portée au ciel par les anges (1). »

Une autre légende, chère au moyen âge & vraisemblablement assez répandue, puisqu'avec d'autres noms, nous la retrouvons dans les fabliaux français, est celle de sainte Wilgeforde, cette vierge d'une idéale beauté, qui demande au ciel, pour fuir une union qui lui répugnait, de dissimuler la grâce de ses traits sous une barbe repoussante. Son vœu fut exaucé. La vierge barbue devint sainte de l'Église ; & bien des siècles plus tard nous voyons sainte Wilgeforde faire largesse d'une de ses pantoufles d'or à un jongleur qui était venu fort candidement à Prague jouer une sérénade devant son image : l'image miraculeuse n'a d'ailleurs plus aujourd'hui qu'un soulier d'or (2).

La chronique de Geoffroy de Stavelot nous fait connaître un cas curieux : c'est l'histoire miraculeuse de ce jongleur, qui, durant une veillée funèbre consacrée à saint Remacle, se met, subitement inspiré, à improviser tout un poème en l'honneur du saint (3). Ce fut merveille au dire des contemporains, & ce chant miraculeux fit, dès longtemps avant Schelley, définir la poésie une visite de la divinité dans le cœur de l'homme.

Nous connaissons encore le miracle de Notre-Dame de Chartres, ce récit naïf & charmant où l'on voit la Mère de Dieu guérir un pauvre muet plein de foi & punir du même coup le jongleur ivrogne & sceptique, qui, de la taverne où il s'attardait en longues beuveries, raillait les hommes de Dieu dans l'église voisine ; mais il est à croire que les jongleurs ne se vantaient pas à l'excès d'un prodige qui tournait si peu à leur gloire.

Bien autrement répandus & populaires dans nos provinces de France au XIIIe siècle, les deux prodiges d'Arras & de Rocamadour. Le premier de ces récits resta dans la tradition orale ; le second reçut les honneurs de la poésie. Voici donc ce qui se passait au pays d'Arras. Un mal épouvantable sur lequel les érudits ne semblent pas d'accord, « le mal des ardents », ravageait alors toute la région. Était-ce, comme on l'a prétendu, une sorte d'érésypèle gangreneux ? il importe peu de le savoir, mais enfin l'épidémie sévissait, & elle était horrible. C'est alors, suivant la légende, c'est le samedi 23 mai de l'année 1105, que la Vierge Marie apparut à deux jongleurs qui s'étaient voué une haine mortelle, & dont l'un, appelé Itier, demeurait en Brabant, & l'autre, du nom de Normand, à Saint-Pol-sur-Ternoise. « Allez, leur dit Marie, & annoncez à l'évêque qu'une femme lui apparaîtra au chant du coq, tenant à la main un cierge de cire blanche. Elle en fera tomber quelques gouttes dans l'eau qui est destinée aux malades & ils seront guéris. » Les deux jongleurs

(1) Cf. L. Gautier, *Epop. fr.*, t. II ; — P. Cahier, *Caractérist. des saints*, p. 38.
(2) Cf. P. Cahier, *Caract. des saints*, p. 121 & 122 ; — *Acta SS.*, Jul. I, p. 63.
(3) Cf. Migne, P. L., CXLIX, col. 324.

obéirent à la voix céleste, remplirent leur mission, &, signe manifeste de l'intervention divine, tombèrent dans les bras l'un de l'autre, en se réconciliant pour toujours. Puis le cierge miraculeux, que l'évêque reçut en effet des mains de la Vierge, fit tous les miracles qu'on en pouvait attendre & la reconnaissance populaire le transforma bientôt en une sorte de relique auguste & comme le palladium de la cité. On le conserva d'abord dans une chapelle consacrée à saint Nicolas ; puis, quelques années plus tard, en 1214 ou 1215, on fit mieux & l'on construisit en l'honneur du cierge béni, sur la place du Petit Marché, un édifice exquis auquel on voulut vaguement donner la forme d'un cierge ; & les clefs de ce saint luminaire, nous apprend un célèbre manuscrit de la Bibliothèque Nationale (1), étaient confiées aux deux mayeurs de la confrérie des jongleurs d'Arras.

Voilà donc quelques-uns des récits que le moyen âge aima & que les jongleurs racontaient avec quelque orgueil, certes, dans les veillées d'hiver ; & l'on devine que, le récit terminé, tandis que près de l'âtre qui pétille, le seigneur & sa maisnie, tous ses enfants & tous ses serviteurs, se recueillent & méditent en silence le miracle qui vient d'être conté, le jongleur ne manque pas de tirer la moralité de son histoire & de bien faire ressortir qu'un bon & chrétien seigneur ne doit pas être moins hospitalier & moins généreux que les saints ou les saintes, que la Vierge envers les pauvres jongleurs qui courent les grandes routes de France en contant les bienfaits du bon Dieu.

Mais ce n'est pas tout : dans son bagage, notre jongleur a certainement un de ces petits manuscrits de poche, comme nous en avons tant conservé dans nos bibliothèques. Ce ne sont pas chefs-d'œuvre de calligraphie, ni d'enluminure ; au contraire, ce sont des livres d'usage & de pratique, très simples, mais ils sont pleins de si belles histoires ! ils donnent souvent le texte de nos grandes épopées guerrières, de nos merveilleux romans d'aventure, & peut-être aussi, à côté de Fierabras ou de Guillaume d'Orange, trouverait-on un conte en vers, bien petit & bien humble, un court fabliau, presque honteux du jour, mais que le jongleur sera fier de lire à son auditoire ; car ces quelques fabliaux, que nous connaissons, constituent pour la jonglerie autant de titres de noblesse, & d'autant plus précieux que plus rares.

Si donc le seigneur qui accueille notre jongleur est un esprit cultivé, s'il ne goûte que médiocrement les récits miraculeux de sainte Wilgeforde, de saint Remacle ou du cierge d'Arras, le malin jongleur prendra le petit manuscrit & lira de beaux vers à son hôte ; il lui lira en quelques fabliaux la légende dorée du jongleur.

Comme le nord, le midi de la France eut un cierge miraculeux, à Rocamadour. Déjà très anciennement au moyen âge, sur les bords de l'Alzou, au sommet d'un rocher, il y avait un oratoire formé de deux chapelles super-

(1) Paris, B. N., fr. 8541 ; — Cf. *Ann. arch.*, X, p. 321, & XI, p. 175.

posées & dédiées à la Vierge & à saint Amadour ; c'était comme aujourd'hui un pèlerinage célèbre.

Or Pierre de Siglar, troubadour renommé, se rendit au sanctuaire de N.-D. de Rocamadour ; sa prière terminée, le jongleur prit sa viole entre ses doigts & fit retentir la chapelle des plus doux accords. Le peuple, ému par ses accents, se rassembla autour de lui. Le jongleur chanta longuement les louanges de la Mère de Dieu & à la fin, il se sentit inspiré de lui demander un des cierges qu'il voyait placés sur une estrade & qu'on avait offerts à la Vierge en reconnaissance de quelque faveur obtenue. C'était, disait-il, pour l'éclairer pendant son souper & un témoignage que ses chants lui avaient été agréables. La Madone, sensible à cette naïve prière, fit descendre sur la vièle du jongleur le cierge tant désiré.

Un moine, Girars, gardien de l'église, regardant ce fait merveilleux comme un acte de magie, saisit le cierge & le replace sur l'estrade. Pierre de Siglar, animé d'une nouvelle confiance, reprend avec vivacité son instrument & fait entendre des accords d'une douceur ravissante. Le moine, courroucé à son tour, s'élance avec la rapidité de la biche sur le cierge qu'il remet de nouveau sur l'estrade & attache solidement. Le menestrier, sans se déconcerter à la colère du sacristain, recommence ses soupirs & ses plaintes sur son instrument. Tandis qu'il s'accompagne sur sa vièle, son cœur s'élève jusque dans les cieux : il supplie avec larmes la Vierge de confirmer le miracle qu'elle vient de faire à deux reprises différentes.

Soudain son vœu est exaucé. Le cierge redescend une troisième fois sur la vièle du jongleur. Le peuple, à la vue d'un prodige si bien constaté, environne Pierre de Siglar & fait sonner les cloches en signe de réjouissance. Le jongleur offrit ce cierge miraculeux à l'autel de Marie, en reconnaissance de ce bienfait, & revint chaque année présenter à la Vierge de Rocamadour un cierge de la pesanteur d'une livre. Depuis cette époque, il n'entra jamais dans aucune église, sans jouer de son instrument en l'honneur de la Reine des cieux. A sa mort son âme bienheureuse s'en alla au ciel avec les anges par la miséricorde de Notre-Dame.

*
* *

Il y a dans ce fabliau conme dans le suivant une pointe de malice : nous voyons la sainte Vierge prendre partie pour le jongleur contre un moine ou un clerc ; le moine de Rocamadour est « fel & maignars » ; celui de la pièce qui suit ne demande qu'à railler le jongleur ignorant qui danse devant la statue de la Vierge, mais l'aventure tourne à la confusion de ces moines pour le plus grand honneur du musicien.

Voici d'ailleurs ce que raconte le poète du tumbeor Notre-Dame.

Un ménestrel, dégoûté du monde, s'était retiré au couvent de Clairvaux. Quoique animé d'une vive piété, il ne pouvait prendre part au service divin, ne sachant ni le *Pater noster,* ni le *Credo,* ni même l'*Ave Maria.* Tourmenté par la pensée qu'il était un membre inutile de la Congrégation & qu'il mangeait sans rien faire le pain qu'elle lui donnait, craignant aussi d'être chassé du couvent pour retourner dans le monde des pécheurs, il s'adressa à la Vierge compatissante. Pendant que les cloches invitaient à l'office, il entra dans une « croute » où il y avait un autel de la Vierge. Il lui raconta longuement sa perplexité, lui disant combien il aimerait la servir & la prier. Mais il ne savait comment s'y prendre. A défaut d'autres hommages ne pourrait-il faire pour elle la seule chose qu'il sût faire? Aussitôt que cette idée lui fut venue, il ôta sa robe, & revêtu d'une simple cote, il fit devant la Vierge toús les tours qu'il avait coutume d'exécuter devant les badauds jadis.

Il continua ce même manège longtemps, tant enfin qu'un des frères du couvent, surpris de ne pas le voir à la messe, l'épia & découvrit son secret. Après avoir été témoin de ce singulier service divin, il s'empressa d'en faire part à l'abbé. Celui-ci, qui en croyait à peine ses oreilles, se rendit dans la crypte, & arriva pour voir un miracle touchant : comme le pauvre jongleur, ayant fini par perdre connaissance de fatigue, était tombé au pied de l'autel, Marie descendit du ciel, accompagnée de sa suite d'anges, & avec une « touaille » en guise d'éventail, elle se mit à éventer doucement son ménestrel qui ne s'en apercevait pas. Bientôt après, le jongleur mourut, & les anges emportèrent son âme au séjour des bienheureux.

A suivre. PIERRE AUBRY.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Théâtre National de l'Opéra : **Le Roi de Paris,** drame lyrique en trois actes & quatre tableaux, paroles de Henry Bouchut, musique de Georges Hüe. — Le **Ballet de la reine de Bourgogne.**

Prix de Rome de 1879 (1), M. Georges Hüe est déjà connu par une série d'œuvres très distinguées. L'heure de la gloire a-t-elle sonné pour lui? Je n'oserais l'affirmer, Il y a de nombreux inconvénients à parler d'une œuvre aussi importante qu'un drame lyrique en quatre actes après avoir assisté seulement à une répétition générale. C'est cependant ce que je dois faire aujourd'hui, à mon très vif regret, le texte du numéro

(1) M. G. Hüe avait alors 21 ans, etant né le 6 mai 1858, à Versailles. Il a donné successivement : *les Pantins* (prix Crescent) joués à l'Opéra-Comique en 1882 ; *Rubezahl,* légende symphonique couronnée par la Ville de Paris, jouée aux Concerts Colonne en 1887 ; *Résurrection,* épisode sacré (Conservatoire 1893); *Jeunesse,* poème lyrique (1893); des *scènes de ballet,* exécutées chez Lamoureux et aux concerts de l'Opéra en 1897; aux concerts officiels de l'Exposition en 1900, la *Belle au bois dormant,* &c., &c.

de cette Revue devant être imprimé le matin même du jour où aura lieu la première représentation. C'est assez dire que je ne prétends pas donner ici une opinion définitive, mais traduire une première impression que je serais heureux de ne pas voir partagée par le public.

D'une façon générale, je reproche au *Roi de Paris* de ne nous offrir qu'une esquisse un peu sèche, au lieu d'être la reconstitution d'une des époques les plus vivantes & les plus tragiques de notre histoire. Au début du premier acte, nous sommes dans la salle basse du cabaret de maître Corbant. C'est là que les Ligueurs nous apprennent leurs projets révolutionnaires & leur dessein de substituer le duc de Guise à Henri III; c'est là que le duc de Guise vient se faire acclamer & accepte son rôle de chef de parti après des hésitations dont triomphe sa maîtresse, Jeanne de Noirmoutiers. (Ne voyez ici, je vous en prie, aucune allusion à l'histoire encore récente d'un célèbre général qui fut un révolutionnaire hésitant & sur lequel une femme exerça beaucoup d'autorité...) Politique, amour, psychologie un peu trouble du « Balafré », tout cela est exposé dans la salle basse du cabaret, — ce qui rétrécit & rabaisse un peu le sujet. En outre, cet amour de Jeanne & d'Henri est quelconque; on n'y est point préparé, on n'en connaît pas la genèse; il nous laisse froid. Les scènes de conjuration qui lui servent de cadre, sont d'ailleurs vivement conduites & d'une belle allure dramatique. — Au deuxième acte, nous sommes au Louvre, dans le cabinet du roi, où de jeunes seigneurs s'amusent à des jeux variés, pendant que la Ligue gronde au dehors. Un de ces seigneurs, Longnac, aime Jeanne, la maîtresse de Guise : au moment où elle vient au Louvre, pour remplir un service d'honneur auprès de la Reine, il tente de la séduire, sur le conseil même d'Henri III qui voudrait jouer un bon tour à son ennemi. Jeanne résiste & se retire après avoir jeté son mépris à la face de toute la cour. Des cris séditieux se font entendre au dehors; devant cette menace grandissante, le faible & versatile souverain décide de se retirer à Blois, en abandonnant à Guise le titre de « roi de Paris ». — Le troisième acte comprend deux tableaux d'une grande simplicité : dans le premier, Henri III, réconcilié en apparence avec son ennemi, lui donne une fête pour célébrer un hypocrite rapprochement; dans le second il le fait assassiner par Longnac. — « Je ne le croyais pas si grand! » Sur ce mot historique prononcé devant un cadavre, le rideau tombe.

Je ne crois avoir rien omis d'essentiel dans cette rapide analyse. Une telle œuvre me paraît surtout manquer d'imagination. Elle ne nous donne aucune idée de ce qu'était Paris sous les derniers Valois & ne nous montre pas les faces multiples d'un admirable sujet; elle manque de variété, de vie, d'ampleur, & par suite d'émotion. Le personnage principal est à peine intéressant. Si l'auteur du livret avait bien voulu parcourir les ouvrages du temps (1), il aurait certainement trouvé les éléments d'une tragédie plus pleine, plus colorée & plus pathétique, — & il aurait entraîné à sa suite le compositeur. Il est singulier qu'on nous transporte au XVIe siècle, en pleine guerre civile, & que nous restions si peu émus! La musique est celle d'une cantate très distinguée.

La mise en scène n'a guère plus de valeur historique, & je ne puis m'empêcher de signaler une étrange confusion. Au troisième acte, lorsque Guise & le roi réconciliés assistent à une fête, le livret (p. 31) donne l'indication suivante : « Ballet : sarabande, rigaudon, menuet. — Reconstitution intéressante comme mise en scène *de la gravure du ballet de la reine de Bourgogne.* » Ces derniers mots sont une véritable énigme. De quelle « reine de Bourgogne » veut-on bien parler? Il n'y a, au XVIe siècle, ni femme, ni ballet qui ait porté ce titre. Cela est étrange. On a sans doute voulu parler du *ballet*

(1) Je ne veux point étaler ici une copieuse bibliographie. Les sources principales sont indiquées dans la *Bibliographie de l'Histoire de France* (1 vol. par G. Monod, travail fait à l'École des Hautes Études).

comique DE LA ROYNE, donné à l'hôtel BOURBON (cet hôtel, situé près du Louvre où se réunirent les États généraux de 1614), à l'occasion du mariage de Joyeuse & de La Valette, les « deux enfants du Roi » avec les deux sœurs de la Reine, Marguerite & Christine. Ce célèbre ballet (1) contient en effet une gravure (à la page 4) donnant « la figure de la salle » : on y voit une Fontaine, des Tritons, des Satyres, le Chariot de bois, Quatre Vertus, le Chariot de Minerve, & dix-huit Médaillons; mais cette gravure ne ressemble guère à ce que nous avons vu à l'Opéra, & je doute que M. Capoul accepte la responsabilité des indications dont la mise en scène du *Roi de Paris* a été entourée.

Théâtre National de l'Opéra-Comique. Avec M. Zola pour collaborateur, M. Alfred Bruneau vient d'écrire un drame puissant & un peu sombre, d'exécution musicale difficile (il y a eu près de 15 répétitions) dont les personnages sont des pêcheurs chaussés de grosses bottes, coiffés & vêtus comme dans la vie réelle. La répétition générale de l'*Ouragan* n'ayant pas encore eu lieu, nous en remettons l'analyse au prochain N°, en nous bornant à souhaiter à l'éminent compositeur le succès dont il est digne.

J. C.

Théâtre National de l'Odéon. **Ulysse.** Tragédie en 5 actes de F. Ponsard, musique de Ch. Gounod. (Partition chez Choudens).

A l'extrémité de notre horizon classique, dans la région brillante des épopées & des contes merveilleux, sur une des deux cîmes de cette poésie homérique d'où l'idée du Beau a rayonné sur toute notre civilisation latine, se dresse Ulysse, arrière-petit-fils de Zeus, & symbole des qualités les plus souples du génie grec.

Les scènes admirables de l'Odyssée, où les sentiments les plus profonds & les plus doux de l'âme humaine coulent de source, ont inspiré une trilogie à Eschyle & une tragédie mêlée de musique à F. Ponsard & Ch. Gounod. La trilogie d'Eschyle est perdue ; la tragédie française, à peu près oubliée depuis bientôt 50 ans qu'elle a vu le jour (1852), nous a étérendue par l'heureuse initiative de M. Ginisty. Ponsard a suivi de fort près son modèle : il n'a oublié ni le vieux chien Argos, ni la nourrice Euryclée qui reconnaît Ulysse à une cicatrice de son pied ; il a compris le puissant intérêt dramatique du sujet : certaines scènes, comme celles où Ulysse ne peut arriver à se faire reconnaître de Télémaque, ou celle où il bande l'arc au milieu des prétendants d'abord insolents, puis terrifiés, étaient bien des « scènes à faire. » Ont-elles été « faites » ? Jusqu'à un certain point seulement; car Ponsard, qui fuit l'emphase (2), ne sait pas éviter la platitude ; sa pièce, — pour employer ses propres expressions, — n'est qu'une « pâle gravure » auprès d'un « magnifique tableau ».

Quant à la musique dont Gounod jeune encore a revêtu quelques chœurs & quelques fragments de dialogue, j'apprends par le dictionnaire de Riemann qu'elle veut « imiter l'antique ». On affirme d'autre part que l'un de nos grands compositeurs, connu pour sa franchise parfois un peu brusque, aurait dit un jour (il y a un an environ) : « La seule chose un peu propre que Gounod ait écrite, ce sont les chœurs d'Ulysse. »

(1) En voici le titre exact : *Ballet comique de la Royne, faict aux nopces de Monsieur le duc de Joyeuse et Mademoiselle de Vaudemont sa sœur, par Baltazar de Beauioyeulx, valet de chambre du roy et de la royne sa mère. Paris, chez Ballard et Patisson, 1582.* Les vers étaient de l'aumônier du Roi, la Chesnaye ; les décorations & costumes, de Jacques Patin, la musique de Salmon, de Baltazarini (appelé *Beaujoyeux*) & de Beaulieu. Ce ballet a éte l'objet d'une monographie : *Les origines de l'opéra et le ballet de la reine,* 1581, par Ludovic Celler (1868).

(2) La Préface des *Etudes antiques*, dont *Ulysse* fait partie (C. Lévy), est fort intéressante à lire : on y trouve de bien spirituelles remarques sur « ces temps reculés où l'on avait faim & soif ».

Je ne sais trop ce que Riemann entend par « imiter l'antique » ; la musique de l'antiquité est, on le sait, inimitable, puisqu'il ne nous en reste plus, à côté d'un grand fatras théorique, que de rares & informes débris. Quant à l'impression d'antiquité que certains musiciens, — MM. Massenet dans les *Érynnies,* Saint-Saëns dans les chœurs d'*Antigone* & certaines pages de *Phryné,* — ont essayé de nous donner, elle est due d'abord à quelques irrégularités rythmiques ou tonales qui, parfaitement ignorées de Pindare ou de Timothée, ont pour seul effet de nous dépayser, & ensuite à la dignité, la grâce noble & sereine de la mélodie qui nous rappelle les statues grecques & nous transporte ainsi en pleine Hellade. Rien de tout cela dans la facile partition de Gounod : il est difficile d'imaginer des rythmes plus carrés & plus monotones, des harmonies plus régulières & plus prévues, des modulations à la quinte d'une plus imperturbable banalité ; & quant à la dignité, à l'allure calme & mesurée de la mélodie, je la cherche en vain dans ces chœurs entraînants & rapides, écrits dans le plus pur style de finale d'opéra.

Louis Laloy.

Concerts du Conservatoire. Suivant l'usage, la Société des Concerts du Conservatoire a terminé la saison, le Samedi Saint, par un « Concert spirituel » ; suivant l'usage également, le programme comprenait plusieurs œuvres profanes : la symphonie en *ré* de Beethoven (1803, op. 32), souriante & fraîche en sa belle jeunesse ; le 1er Concerto pour violon de M. C. Saint-Saëns (1863), hérissé de difficultés que l'admirable aisance de M. Sarasate ne permet plus d'apercevoir, & l'ouverture de Ruy Blas (1838) de Mendelssohn. La musique religieuse était représentée par les fragments d'*Israël en Égypte,* de Haendel (Londres, 1738), œuvre puissante, saine & presque sereine jusque dans l'expression de la terreur, & par le *Requiem* de M. Fauré, dont la première audition complète n'a eu lieu que le 12 juillet 1900, au Trocadéro (1). M. Fauré a conçu & traité son œuvre d'une manière toute personnelle : le *Dies iræ* n'y figure pas, la colère divine en est absente ; & l'antienne *In paradisum,* qui lui sert de conclusion, laisse entrevoir les félicités éternelles. M. Fauré n'a pas voulu déchaîner, à l'instar de Berlioz, les foudres du jugement dernier sur l'humanité prosternée ; il n'a pas cherché davantage à imiter Bach, inimitable en effet : il est resté lui-même, il a orné ce redoutable sujet de mélodies délicates & de suaves harmonies. L'accent religieux est-il absent ? Non, certes, pas plus que la tendresse & la compassion ne sont bannies de l'Évangile ; mais on ne trouve ici que l'un des aspects de la religion, le plus doux, le plus humain ; cette musique console & berce, elle n'invite pas aux graves réflexions ; mais les musiciens l'aimeront, car elle est charmante, & les croyants pourront s'y plaire, parce que rien ne s'y trouve de vulgaire ni de malsain ; la mélodie reste pure, sans inflexions trop caressantes, sans mouvements trop passionnés ; & l'orchestre ne cherche pas à flatter l'oreille par des combinaisons trop imprévues : les harpes, les violons avec sourdine, les violoncelles, la flûte, telles en sont les sonorités dominantes ; les cuivres n'apparaissent que de loin en loin, pour jeter, dans cette œuvre de douceur & d'espoir, quelques appels de terreur. Il en est ainsi par exemple au début du premier morceau, fort saisissant. Les passages les plus remarquables de l'œuvre sont le chant des ténors, dans l'Introït, soutenu par un bel accompagnement de violoncelles ; — le chant des sopranos, très doux, qui lui fait suite & sera repris sous forme de dessin d'orchestre dans le *Sanctus ;* — l'Offertoire, où les voix suppliantes se suivent en forme

(1) Publié chez Hamelle la même année. L'œuvre est de 1891.

de canon pour faire place bientôt à un solo de baryton, entouré d'admirables harmonies ; — le *Pie Jesu*, gracieux & tendre ; — & le *Libera me*, où un chant grave se détache sur un rythme persistant. Toutes ces pages, & d'autres encore, sont belles par l'émotion sincère, l'élégance & la pureté du style. Bonne musique religieuse, et excellente musique.

Le Concert du 21 avril ne comprenait que deux N^os^ : la messe solennelle en *ré* de Beethoven (1824), & la symphonie en *ut* mineur de M. C. Saint-Saëns (1886). Il y avait quelque chose de paradoxal, le jour même où le printemps semblait faire son ouverture & invitait aux libres promenades, à réunir 900 personnes dans une salle trop étroite pour leur faire entendre une messe solennelle ; & cependant la salle du Conservatoire ne fut, jamais peut-être, ni mieux remplie, ni plus aristocratiquement élégante, ni plus recueillie, tant est restée irrésistible la beauté de cette messe grandiose. Dans leur manière d'attaquer & aussi de couper le son (par ex. à la fin du *Gloria*), les chœurs, excellemment formés par M. Samuel Rousseau, ont montré une précision admirable ; dans le *Benedictus*, M. Nadaud a eu le bon goût d'exécuter son solo sans faire pleurer les cordes du violon, mais les solistes (dernière partie du morceau) ont chanté, hélas ! très faux. Ce n'est pas entièrement leur faute. Il faut songer qu'ici, comme dans la 9e symphonie, Beethoven accumule les difficultés, en écrivant pour les voix comme s'il faisait du contre point instrumental. — La symphonie de M. Saint-Saëns, œuvre classée, a provoqué deux incidents dont le second reste inexplicable. L'éminent compositeur assistait au Concert au fond de la 2e loge de gauche (après la loge d'avant-scène) ; après l'exécution de son œuvre, une ovation enthousiaste du public & des musiciens le contraignit à se lever, à paraître & à saluer. A la sortie, dans le vestibule, une double haie d'admirateurs l'attendit au passage & renouvela l'ovation ; mais aussitôt après retentit un coup de sifflet énergique, cause d'une dernière ovation plus chaleureuse encore. Quels ont bien pu être les motifs de cette étrange manifestation ? nous nous refusons à croire qu'elle soit partie d'un musicien. Remarquons enfin que ce coup de sifflet — comme le coup de pistolet tiré il y a quelques années à la Madeleine — n'a pas retenti dans l'enceinte du temple, mais *extra limen*. Il n'y a pas lieu à purification.

LOUIS LALOY.

— Les **Grands Concerts Symphoniques de Paris,** organisés au théâtre du Vaudeville par M. Schiller, viennent de nous présenter M. Erdmannsdœrfer, de Munich, qui succédait, comme chef d'orchestre, à MM. Steinbach, Muck, Fiedler, & qui a obtenu un égal succès. La partie exotique du programme de ces concerts paraissant close, je résumerai les impressions qu'ils m'ont laissées. La personnalité de ces chefs d'orchestre allemands, qui tous sont d'ailleurs des musiciens de premier ordre, tient vraiment un peu trop de place dans l'organisation de ces festivals. Sans doute, il est important de savoir comment chacun d'eux sent & comprend telle ou telle symphonie ; il est en outre amusant de connaître leur figure & d'observer leur mimique : de voir M. Steinbach se dresser sur la pointe des pieds ou faire avec ses deux bras le mouvement d'une brusque pompe foulante, lorsqu'il veut enlever son orchestre ou accentuer un rythme ; de constater que M. Muck, plus calme, est le portrait vivant — moins le monocle — du ministre anglais Chamberlain ; d'observer l'extraordinaire gesticulation de M. Erdmannsdœrfer qui s'agite comme en une sorte de palestre musicale... Tout cela est intéressant, je le répète, à divers titres. Mais d'abord, on oublie que la qualité de l'orchestre a au moins autant d'importance que celle du chef qui est au pupitre. Or les musiciens du Vaudeville avaient été recrutés un peu hâtivement, parfois sur de simples

lettres de recommandation, & n'étaient pas habitués à jouer ensemble; au lieu de deux répétitions par semaine, comme stipulait le contrat d'engagement, on a bientôt dû répéter tous les jours, ce qui a produit quelques démissions. Malgré ces efforts, on n'est pas arrivé à ce fini d'exécution auquel certains concerts dominicaux nous ont accoutumés. Je regrette, en second lieu, que chaque *Capellmeister*, comme entraîné par le courant d'opinion qui le conduit à Paris & soucieux de répondre à l'attente de ceux qui le mettent en vedette, se croie obligé d'introduire une fantaisie toute personnelle d'interprétation dans des chefs-d'œuvre consacrés. Songez que les symphonies d'un Beethoven sont des monuments définitifs, « plus solides & plus durables que l'airain »; il ne faudrait pas que notre snobisme en fît une sorte de matière plastique & indécise que chacun vient modeler à son gré. Je dirai, en parodiant un mot célèbre de Kant, que les chefs-d'œuvre symphoniques sont une *fin* & non un *moyen* (un moyen de faire valoir tel ou tel virtuose). Il serait enfin à désirer que les chefs d'orchestre de Munich, de Meiningen ou de Berlin ne fissent pas uniquement le voyage de Paris pour diriger ici des œuvres très connues, mais surtout pour nous révéler les meilleurs compositeurs contemporains d'outre-Rhin. Le prologue d'*Œdipe*, de M. Schillings, le *Rubis*, de M. d'Albert, le *Carnaval de Paris*, de Svedsen, ne constituaient pas, dans le dernier concert, une « attraction » assez nouvelle. Sous réserve de ces quelques observations, on ne peut que remercier M. Schiller des matinées fort agréables qu'il nous a données, en souscrivant aux applaudissements dont le public parisien a comblé ses hôtes.

Le concert du jeudi 15, inaugurant une nouvelle série, nous a permis d'applaudir une fois de plus la noble symphonie de M. Vincent d'Indy (*le Camp de Wallenstein*) & le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, de M. Debussy, œuvre exceptionnellement originale, équivalent musical des vers de Stéphane Mallarmé. — Aux **Concerts du Châtelet**, (où la concurrence de rivaux redoutables semble avoir produit une recrudescence de wagnérisme), & aux **Concerts Lamoureux,** aucune œuvre nouvelle n'a été exécutée. Nous tenons à nous associer aux éloges unanimes que la presse musicale a adressés à M. Chevillard pour la sûreté parfaite avec laquelle il a dirigé (par cœur, pour ainsi dire) la symphonie avec chœurs de Beethoven, le Vendredi Saint. Presque au même moment, M. Gui Ropartz faisait exécuter le même chef-d'œuvre, avec un égal succès, à Nancy; ce simple fait suffirait à montrer les progrès de l'éducation musicale, en France, depuis quelques années. Il y a 10 ans, on disait chez nous que cette symphonie était injouable!

S.

BIBLIOGRAPHIE

Congrès international de Musique. Procès-verbaux des séances (Imprimerie Nationale) par M. Baudouin La Londre.

Le Congrès international de Musique tenu à Paris du 14 au 18 juin, dans le palais des Congrès de l'Exposition universelle, vient de publier ses Actes; si j'en juge par les épreuves d'imprimerie qui viennent d'être envoyées à quelques-uns d'entre nous, il publiera prochainement les mémoires & les rapports dont la lecture & la discussion a provoqué un certain nombre de vœux.

La préparation de ce Congrès avait été longue & assez laborieuse, comme il arrive d'ordinaire toutes les fois qu'une besogne quelconque est confiée à une Commission. Les membres qui la composent ont des tendances d'esprit différentes, & il leur est malaisé de trouver sans retard une orientation commune; ceux qui, par leur haute situation, pourraient exercer une influence décisive & imposer une direction nette

n'assistent pas toujours aux séances; en revanche, presque à chaque réunion, il y a de nouveaux membres pour lesquels il faut revenir sur le travail de la veille, & qui, ignorant les votes acquis, remettent en question ce qui devrait être hors de tout débat, si bien que l'œuvre de la Commission ressemble parfois à une toile de Pénélope!... Ceux qui ont quelque expérience n'ont pas besoin que j'insiste sur cet ordre de faits. Les résultats ont-ils été au moins satisfaisants? Pour répondre à cette question, il faudra voir l'accueil qui sera fait, par les pouvoirs publics & par l'opinion, aux vœux du Congrès. Bornons-nous, pour le moment, à les enregistrer.

Voici d'abord comment était composée la Commission chargée d'organiser le Congrès.

PRÉSIDENT : M. Théodore Dubois, membre de l'Institut de France, directeur du Conservatoire national de musique ;

VICE-PRÉSIDENTS : MM. Charles Lenepveu, membre de l'Institut de France, professeur de composition au Conservatoire national de musique; Laurent de Rillé, compositeur de musique; Auguste Durand, éditeur de musique, président de la Chambre syndicale de commerce de musique ; lieutenant-colonel Ernest Baudot, ingénieur ; Jules Carpentier, ingénieur ;

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : M. Baudouin La Londre, directeur de l'*Annuaire international de la Musique ;*

SECRÉTAIRES DES SECTIONS : MM. Théophile Dureau, ancien chef de musique d'artillerie, membre de la Commission d'examen des chefs de musique de l'armée; Eugène Crosti, professeur de chant au Conservatoire national de musique; Xavier Leroux, compositeur de musique, professeur d'harmonie au Conservatoire national de musique; Gabriel Parès, compositeur de musique, chef de musique de la Garde républicaine; Canat de Chizy, ingénieur.

TRÉSORIER : M. Eugène d'Eichthal, publiciste.

MEMBRES : MM. A. Acoulon, facteur d'instruments de musique; J. Combarieu, docteur ès lettres, Directeur de la *Revue d'histoire et de critique musicales*, lauréat de l'Institut; P. Evette, éditeur & facteur d'instruments de musique; Vincent d'Indy, compositeur de musique, président de la Société nationale de musique; G. Lyon, directeur de la maison Pleyel, président de la Chambre syndicale des instruments de musique; H. Maréchal, compositeur de musique; P. Milliet, auteur dramatique; E. Pessard, compositeur de musique, professeur d'harmonie au Conservatoire national de musique; Dr Poyet, laryngologiste, médecin adjoint du Conservatoire national de musique.

DÉLÉGUÉS OFFICIELS : **République de l'Équateur**, M. Lucien Lambert, compositeur de musique. — **États-Unis d'Amérique**, M. Franz Wanderstucken, professeur au Dean College of Music, à Cincinnati. — **Mexique**, M. Gustavo E. Campa, professeur au Conservatoire national de musique du Mexique. — **Russie**, M. le baron Pilar von Pilchau.

Pour prévenir une confusion possible dans l'esprit du lecteur, il faut dire que cette Commission, nommée par M. le Ministre de l'Instruction publique, eut seule un caractère officiel, & que le Congrès qu'elle a organisé est, à proprement parler, le seul Congrès de musique qui se soit tenu à Paris durant l'Exposition. En fait, il y a bien eu un second Congrès, consacré à *l'histoire* de l'art musical, congrès tenu à la Bibliothèque de l'Opéra, & qui a provoqué, lui aussi, des lectures de mémoires & des vœux aujourd'hui à l'impression ; mais ce Congrès, dû à l'initiative privée & sans rôle officiel, était exactement la *VIIIe Section d'un Congrès d'Histoire comparée*. Ayant fait partie des deux Commissions & assisté à presque toutes leurs séances, j'ai plaisir à constater d'abord qu'entre l'une & l'autre il n'y eut jamais la moindre rivalité; dès le premier jour au

contraire, la Commission officielle vit dans l'existence de sa voisine une heureuse occasion d'appliquer l'excellent principe de la division du travail, & lui renvoya, comme étant de son domaine, la plupart des questions d'histoire qui lui étaient proposées.

Dès le premier jour aussi, la Commission officielle (qui n'avait pas d'instructions précises & pouvait tracer un programme en toute liberté) donna un caractère nettement technique à ses travaux. Les problèmes d'esthétique furent écartés comme donnant lieu à des discussions interminables, non susceptibles d'aboutir à des résultats pratiques; l'archéologie fut également éliminée. C'est par courtoisie que, sur la proposition d'un de ses membres, la Commission s'occupa de l'*évolution du drame lyrique au XIXe siècle;* c'est par courtoisie que j'ai rédigé le rapport qui m'était demandé sur cette question; & c'est par courtoisie enfin, j'imagine, que le Congrès a bien voulu voter des félicitations au rapporteur. Peut-être faut-il en dire autant du rapport de M. Paul Milliet sur « le rôle & les devoirs de la critique musicale », question proposée par M. Th. Dubois. Ce sont là des exceptions. En fait les préoccupations des Congressistes & de ceux qui préparèrent leur tâche furent de toute autre nature. Les séances les plus intéressantes & vraiment typiques de la Commission furent celles où M. Vincent d'Indy (dont on ne saurait trop louer la complaisance & la modestie!) ou M. Parès nous entretinrent de l'unification instrumentale — en vue de faciliter l'exécution de la musique française à l'étranger — des *harmonies* & des *fanfares;* ce furent celles où M. G. Lyon, ancien élève de l'École polytechnique & aujourd'hui directeur de la maison Pleyel, nous parla, avec une verve & une abondance d'arguments inépuisables, de l'oubli dans lequel étaient tombés les règlements relatifs au diapason normal & des conséquences multiples, déplorables, chaque jour plus dangereuses, qui résultaient de cet oubli; ce furent les séances où le même M. Lyon nous présenta un appareil très ingénieux (& presque aussi compliqué aux yeux des profanes) pour enregistrer les mouvements musicaux; celles où M. le lieutenant-colonel Baudot & M. Canat de Chizy, ingénieurs tous deux, nous entretinrent des lois mathématiques auxquelles l'art musical est soumis...

Dans sa 1re séance (jeudi 14 juin), le Congrès nomma : *Présidents d'honneur,* MM. Gevaert & Th. Dubois; *Présidents,* MM. Vincent d'Indy & V. Mahillon; *Vice-présidents,* MM. Théophile Dureau, lieutenant-colonel Baudot & E. Ergo.

Voici, d'après les procès-verbaux rédigés par M. Baudouin la Londre, quels furent les travaux du Congrès :

1° La première question examinée fut celle-ci : *Quelle base convient-il d'adopter pour amener à l'unité l'orchestration des harmonies et fanfares?* Après lecture d'un rapport très étudié de M. Vincent d'Indy & un échange d'observations entre MM. Mahillon, Schmidt, Evette, le tableau que nous donnons à la page suivante a été adopté.

2° Sur la proposition de M. Vincent d'Indy & après une discussion à laquelle ont pris part MM. F.-R. Robert, Raoul Chandon de Briailles, Émile Ergo, le Congrès a émis le vœu « qu'il soit créé une classe de chefs d'orchestre & de directeurs de sociétés dans tous les Conservatoires ».

3° Après lecture d'un rapport de M. Paul Milliet, le Congrès a émis le vœu « que les Directeurs des organes de la Presse française & étrangère & l'École du journalisme, fondée récemment, s'entendent pour réglementer les fonctions de la critique musicale ».

4° Après lecture d'un rapport de M. Jules Combarieu, & sur la proposition de M. Eugène d'Eichthal, le Congrès a émis le vœu : 1° « que les Administrations des Beaux-Arts veillent, dans les écoles & conservatoires publics, ainsi que sur les scènes & dans les concerts subventionnés, au respect absolu du texte original des œuvres des

Harmonie.

I.
- 1 petite flûte en *ut*.
- 2 grandes flûtes en *ut*.
- 2 hautbois.
- (1 cor anglais [1]).
- 2 bassons.
- 1 sarrusophone.

II.
- 2 petites clarinettes en *mi*♭ ou *fa*.
- 1 clarinette solo en *si*♭ ou *ut*.
- 6 premières clarinettes en *si*♭ ou *ut*.
- 4 secondes clarinettes en *si*♭ ou *ut*.
- 1 clarinette alto en *fa*.
- 1 clarinette contralto.
- 1 clarinette basse en *si*♭ ou *ut*.
- 1 clarinette contrebasse.

III.
- (1 saxophone soprano en *si*♭ ou *ut* [1]).
- 2 saxophones altos en *mi*♭ ou *fa*.
- 2 saxophones ténors en *si*♭ ou *ut*.
- 2 saxophones barytons en *mi*♭ ou *fa*.
- 1 saxophone basse en *si*♭ ou *ut*.

IV.
- 2 trompettes en *fa*.
- 2 cornets en *si*♭ ou *ut* (dont 1 solo).
- 3 cors en *fa*.
- 1 trombone alto.
- 2 trombones ténors.
- 1 trombone basse.

V.
- 1 petit bugle en *mi*♭ ou *fa*.
- 2 bugles en *si*♭ ou *ut*.
- 2 altos en *mi*♭ ou *fa*.
- 2 barytons en *si*♭ ou *ut*.
- 1 basse solo.
- 4 basses en *si*♭ ou *ut*.
- 2 contrebasses en *mi*♭ ou *fa*.
- 2 contrebasses en *si*♭ ou *ut*.

VI.
- 1 paire de timbales ou caisse roulante.
- 1 caisse claire.
- 1 grosse caisse.
- 1 paire de cymbales.
- (1 accessoires [1]).

Exécutants	63
En plus	3
TOTAL GÉNÉRAL	66

[1] Facultatif.

Fanfare.

I.
- (1 saxophone soprano).
- (2 saxophones altos).
- (2 saxophones ténors).
- (2 saxophones barytons).
- (1 saxophone basse).

II.
- 2 trompettes.
- 1 cornet solo.
- 1 2e cornet.
- 2 cors ou cors altos.
- 1 trombone alto.
- 2 trombones ténors.
- 1 trombone basse.

III.
- 2 petits bugles.
- 1 bugle solo.
- 4 premiers bugles.
- 4 seconds bugles.
- 1 alto solo.
- 2 altos.
- 2 barytons.
- 1 basse solo.
- 5 basses.
- 2 contrebasses en *mi*♭.
- 4 contrebasses en *si*♭.

IV.
- 1 paire de timbales.
- 2 accessoires.

Exécutants	41
Saxophones	8
TOTAL GÉNÉRAL	49

compositeurs morts ; 2° qu'il se forme des Comités libres pour la défense des monuments musicaux, analogues aux Comités des monuments de Paris & de la province, qui s'attacheront à assurer l'intégrité des œuvres musicales & à les protéger contre les atteintes qui y seraient portées. »

5° Après lecture d'un rapport de M. Gustave Lyon, le Congrès émet le vœu :

a) « Que le diapason normal en acier de 870 vibrations par seconde à 20 degrés centigrades pour le *la* (58e degré de l'échelle chromatique des sons musicaux) soit rendu réglementaire pour tous les États ;

b) « Que les musiques militaires, les musiques civiles, les grandes orgues, les harmoniums d'églises, les carillons des villes & communes, les instruments d'orchestre,

de conservatoires ou écoles de musique, &c., soient établis sur l'étalon de 870 vibrations par seconde;

c) « Que les jurés, dans les concours, disqualifient toutes les exécutions faites avec un autre diapason, & que les organisateurs de ces concours ne puissent avoir un appui officiel (consistant en l'envoi de délégués de ministères aussi bien qu'en l'octroi de prix, de médailles, &c.) qu'avec l'obligation de mettre cette clause dans leurs règlements ;

d) « Que les chefs d'orchestre s'attachent à maintenir leur orchestre au diapason normal pendant toute la durée du concert qu'ils dirigent;

e) « Que les Inspecteurs des Beaux-Arts tiennent la main à l'exécution de ces prescriptions & qu'ils soient armés pour le faire. »

6° Sur la proposition de MM. Hellouin & Frémond,

« Le Congrès, étant d'avis que, bien que d'apparence assez simple pour les musiciens de profession, la notation musicale actuelle présente des complications & des anomalies qui en rendent difficiles la lecture & l'écriture & nuisent à la divulgation des études musicales, donne mission à son bureau de former une Commission chargée d'examiner les projets qui pourraient lui être soumis & de présenter sur cette question un rapport dont la discussion sera mise à l'ordre du jour du prochain Congrès. Ladite Commission devra comprendre quinze membres répartis comme il suit : un compositeur, un professeur de solfège, un professeur d'harmonie, un chef d'orchestre, un chef de musique militaire, un chef de musique d'harmonie civile, un directeur d'orphéon, un directeur de maitrise, un organiste ou pianiste, un violoniste, un facteur d'instruments de musique, un éditeur, un auteur d'ouvrage technique sur l'harmonie & l'instrumentation, un critique musical, un inspecteur de l'enseignement musical dans les écoles. »

7° Après une discussion à laquelle prirent part MM. V. Mahillon & G. Lyon sur la régularisation des appareils métronomiques, la proposition suivante de M. Paul Séguy a été adoptée : « Les Congressistes insistent de toutes leurs forces auprès des fabricants pour qu'ils construisent des métronomes toujours comparables à eux-mêmes & pour que lesdits métronomes soient particulièrement réglés pour obtenir avec exactitude les mouvements correspondants à 60, 80, 104, 120 par minute qui sont fréquents & desquels tous les autres sont déductibles. » — (Après la lecture d'un rapport de M. le lieutenant-colonel Baudot sur cette question, MM. Frémond, G. Lyon & Roques présentent & font fonctionner leurs appareils qui sont renvoyés à l'examen d'une commission.)

8° Sur les observations de M. V. Souchon, le Congrès a émis le vœu « que les constructeurs veuillent bien chercher une amélioration du trombone à pistons, de telle façon qu'il ait l'éclat du trombone à coulisse ».

9° Le Congrès décide (1) « que les sons de l'échelle chromatique seront désignés par des numéros : l'ut grave de 32 pieds sera le point de départ ».

10° Après lecture d'un rapport de M. le lieutenant-colonel Baudot qui posait — sans donner d'ailleurs de solution anticipée — la grosse question des inconvénients du « tempérament » musical sur lequel, depuis J.-S. Bach, est fondé l'art moderne, le Congrès est d'avis que « le système du tempérament ne présente, dans la pratique musicale, aucun inconvénient qui puisse en faire restreindre l'emploi, & qu'il présente au contraire, au point de vue de l'instrumentation, de grands avantages qui ne peuvent qu'en favoriser l'emploi ».

11° Après lecture d'un rapport de M. Vincent d'Indy, le Congrès reconnaît « l'utilité de l'emploi de la note réelle dans l'écriture musicale ».

(1) Ce mot est sans doute un lapsus, un Congrès ne pouvant qu'émettre des vœux.

12° Sur les observations de M. l'abbé Chérion, de M. Wambach & de M. Guivier,

« Le Congrès émet le vœu que les maîtrises soient reconstituées.

« Le Congrès, considérant la maîtrise comme un des plus puissants foyers de diffusion d'art, émet le vœu que M. le Ministre veuille bien consacrer à la reconstitution des maîtrises dans les principales cathédrales de France les fonds qui étaient précédemment affectés à cet usage, tout en veillant à ce que l'éducation donnée aux élèves soit véritablement artistique. »

J'extrais en outre des procès-verbaux officiels les indications suivantes :

« Dans son rapport sur l'*utilité du développement des sociétés orphéoniques*, M. Laurent de Rillé insiste sur le côté social de l'institution orphéonique.

« Dans son rapport sur les moyens d'améliorer le répertoire des sociétés orphéoniques, M. Dureau souhaite que des sociétés orphéoniques se constituent sur le modèle des sociétés symphoniques de Valence, Avignon, Saint-Étienne, grâce à l'appui de personnalités artistiques ; il souhaite que ces mêmes personnalités continuent à ne pas se désintéresser de relever le niveau artistique du répertoire ; enfin, il demande des encouragements & des diplômes officiels à accorder aux directeurs de sociétés.

« M. Boutin présente un des moyens de développer l'éducation musicale du peuple, à savoir l'étude simultanée du solfège & du violon. Le moyen que propose M. Wilhelm Grimm (de Schaffhouse) sur ce point consiste en une unification syllabique internationale dans l'enseignement du solfège.

« M. F.-R. Robert, dans une communication développée, demande que des garanties soient exigées des personnes qui désirent enseigner la musique ou diriger des sociétés. M. Frémond demande des diplômes. M. Simonot craint qu'en exigeant trop des directeurs de sociétés on ne nuise au développement des sociétés populaires. »

Enfin, dans la dernière séance (18 juin), M. Émile Ergo a exposé une *réforme de l'Harmonie* suivant le système de M. Hugo Riemann (les fonctions tonales), & une réforme particulière de l'enseignement du contrepoint en terminant par un vœu qui a été adopté :

« Étant donné l'importance des problèmes que fournit la rythmique musicale, & vu l'influence considérable qu'exerce l'harmonie sur la formation des rythmes & conséquemment sur la phrase musicale, — le tout, tant au point de vue de la *création* (compositeur) que de la *reproduction* (exécutant), — le Congrès international de musique émet le vœu : *Que, dans tous les conservatoires de musique et instituts similaires, il soit établi un cours spécial pour l'étude rationnelle et approfondie des rythmes.* »

On le voit, les questions auxquelles le Congrès a touché sont très nombreuses. Peut-être aurait-il convenu, pour éviter un peu d'incohérence & en vue de résultats plus pratiques, de restreindre encore le programme de ces discussions & de le limiter à trois ou quatre points bien choisis.

Nous ne manquerons pas de rendre compte des mémoires qui vont être publiés. Avant de se séparer, le Congrès a nommé une Commission chargée de continuer son œuvre ; elle peut rendre de grands services, & nous faisons les vœux les plus sincères pour le succès de ses travaux.

C.

Arthur Pougin : **Jean-Jacques Rousseau musicien.** — Orné de trois gravures & d'un portrait. — Fischbacher, 1901. 141 p.

Livre agréable à lire, mais sommaire & assez incomplet. L'idée de Rousseau qui s'en dégage est peu favorable. L'auteur a mis surtout en lumière ses vices & ses

ridicules : l'énorme infatuation, qui lui fait croire que Rameau le jalouse & veut étouffer son génie ; l'effronterie éhontée avec laquelle il ose, comme le charlatan du roman comique de Kuhnau (1), écrire & donner en public des œuvres entièrement faites de morceaux pillés de toutes parts, & parfois courant les rues (2) ; son inintelligence, peut-être volontaire, de l'art français, de la musique sérieuse, des fugues qu'il assimile à l'architecture gothique, de toute harmonie, quelle qu'elle soit ; surtout son effroyable paresse, qui le conduit à inventer des théories nouvelles de notation & de musique dramatique, plutôt que d'apprendre les éléments indispensables de son art.

Mais M. P. ne montre pas assez, en regard de ces travers, la grandeur & l'originalité de ces inventions même, filles de sa paresse & de sa présomption, la fécondité admirable de son cerveau, sa force d'intuition, qui, si elle lui fait méconnaître le présent & le passé, — (car il n'a pas la patience d'étudier l'un, & la justice d'apprécier l'autre,) — lui fait en revanche annoncer & devancer le siècle à venir, en musique comme dans tout le reste. Il semble qu'on aurait pu mettre en relief dans l'œuvre de Rousseau un plus grand nombre, & surtout mieux choisi, de ces pages divinatrices. On peut aussi reprocher à M. P. d'avoir un peu trop imité son héros dans la négligence avec laquelle il a recouru pour son travail aux travaux antérieurs. Il est excessif de se vanter, comme il fait, « de n'avoir jamais ni vu, ni lu le livre de M. Jansen : *J.-J. Rousseau als Musiker* (Berlin, 1884) », sous prétexte que le nombre de pages qu'il compte (500 p. in-8°) est « excessif & hors de toutes proportions », & que d'ailleurs « on n'a nul besoin d'aller chercher en Allemagne ce que l'on a à dire d'un écrivain & d'un musicien français (3) ! » Singulier procédé de critique historique, qui conduirait chaque nation à refaire les mêmes travaux & à persister indéfiniment dans les mêmes erreurs.

Mais, sans sortir de France, M. P. aurait pu profiter par exemple de l'excellent article de M. Combarieu sur *l'Opéra sans chanteurs* (4). Et même s'il lui paraissait suffisant de se restreindre pour l'étude de Rousseau à la lecture des œuvres du seul Rousseau, il eût trouvé dans cet article l'indication de manuscrits musicaux de Rousseau, qu'il ne semble pas connaître, comme les deux manuscrits de *Pygmalion*, qui sont à la Bibliothèque nationale (5) & aux archives de la Comédie française.

Si pourtant une œuvre méritait, dans l'étude de Rousseau musicien, d'arrêter l'attention, c'était bien ce *Pygmalion*, dont M. P. laisse de côté aussi bien le poème, admiré par Goethe, que la musique, première tentative d'un genre qui devait cinq ans plus tard (6) enthousiasmer Mozart, lui paraître le type le plus parfait de l'union de la poésie au drame, & qui aujourd'hui même, malgré les admirables essais de Beethoven, de Mendelssohn, de Schumann, de Grieg, de Bizet, n'a certainement pas donné encore tout ce qu'il tient en réserve, — le *Mélodrame*, comme l'appelle Rousseau, & son continuateur allemand, Georg Benda (7), — plus exactement le *Duodrama*, comme dit Mozart, le drame exprimé *parallèlement* par la parole, (non le chant), & par l'orchestre.

« ... *J'ai imaginé un genre de drame dans lequel les paroles et la musique, au lieu de marcher ensemble, se font entendre successivement, et où la phrase parlée est en quelque sorte annoncée et préparée par la phrase musicale... L'acteur agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences durant lesquelles l'orchestre parle pour lui... Quand on veut donner à la passion le temps de déployer tous ses mouvements,*

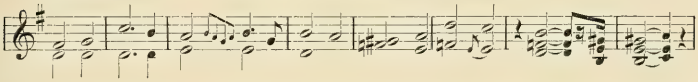
(1) *Der musicalische Quack-Salber*. 1700. Leipzig.
(2) *Confessions*, livre IV.
(3) p. 11.
(4) *Revue de Paris*. 1 mai 1900.
(5) Vm² 475 inventaire.
(6) 12 nov. 1775. Lettre de Mozart à son père. — *Pygmalion* de Rousseau fut joué à Lyon en 1770.
(7) Georg Benda, fondateur du *mélodrame* allemand, avec l'*Ariane à Naxos* de 1774.

on peut, à l'aide d'une symphonie,... faire exprimer à l'orchestre... ce que l'acteur ne doit que réciter (1). »

De telles paroles devraient être inscrites en tête d'une étude musicale sur Rousseau. Ce sont elles qui comptent, & non, comme semble le croire M. P., *le Devin du village* ou *les Consolations des misères de ma vie*. On peut faire crédit de quelques ridicules à un artiste qui eut une intelligence aussi profonde de son art; et peut-être a-t-il rendu un plus grand service à la musique en lui ouvrant ces horizons nouveaux, qu'en écrivant lui-même de belles œuvres. Quelle que soit la médiocrité de ses compositions propres, un homme qui pensa ainsi, eut l'âme d'un grand musicien, d'un révolutionnaire en musique, d'un de ces *Tondichter*, de ces « poètes en sons », comme Mosel, l'ami de Beethoven, commence à appeler les musiciens vers 1810, à propos de Beethoven & de Weber.

R. R.

Albert Bazaillas : **La crise de la croyance dans la philosophie contemporaine.** 1 vol. 307 p. (Librairie académique Perrin.)



Si, contrairement aux usages, je fais précéder d'une ligne de Schumann quelques mots sur ce livre ingénu & très fin, où les ressources de l'analyse psychologique la plus délicate sont mises au service d'un plaidoyer contre l'abus de l'analyse & du dogmatisme, ce n'est pas seulement parce que la thèse de M. B. semble inspirée par un sens très profond de l'art musical & caractérise un état d'esprit qu'on voudrait voir régner plus souvent chez nos compositeurs; j'entends indiquer aussi par là l'impression qu'elle me laisse & l'embarras où je me trouve pour en dégager nettement la pensée maîtresse. Il s'agit d'une doctrine de sentiment & d'un jeu de nuances parfois difficile à fixer. Essayons pourtant d'être précis. Ancien élève de l'École Normale & professeur éminent de l'Université, M. B. est un savant qui trouve déplaisante & dangereuse la superstition de la science; à l'égard de la raison, — de la raison pure qui coupe systématiquement toutes ses communications avec le sentiment & dont les arrêts ont la netteté dure des inscriptions sur tables de bronze, — il professe un scepticisme qui, d'abord, ne laisse pas d'être fort élégant, mais qui est la forme & aussi la condition nécessaire de la foi de M. B. en des choses supérieures à la raison, ou, au moins, plus *vivantes* & plus *fécondes* qu'elle. L'idolâtrie de l'entendement, le goût exclusif de la certitude logique appuyée sur un arsenal de preuves, — l'intellectualisme, en un mot, lui paraît dessécher & paralyser l'esprit. Voici trois groupes de propositions qui me semblent résumer sa thèse (en laissant deviner les objections) : 1° Il n'existe pas, en dehors de nous, de vérité en soi, préexistant à l'esprit, & qui puisse nous être donnée d'une seule pièce. La vérité se crée au jour le jour, lentement & péniblement. Le vrai, en un mot, c'est l'esprit lui-même, agissant & vivant, multipliant ses points de contact avec la réalité. Cette science que nous échafaudons si péniblement, qu'est-elle sinon l'ombre portée de l'esprit?... 2° De même qu'il n'y a pas, hors de nous, de vérité toute faite & *ne varietur*, notre propre esprit est une force agissante, engagée dans un incessant devenir. La vérité, puisqu'elle est identique à l'esprit, doit donc être conçue comme lui, non sous la forme d'un système fixe, mais sous la forme beaucoup plus souple & vivante d'une tendance inté-

(1) Fragments des *Réflexions sur l'Alceste de Gluck*, — du *Dictionnaire de musique*, — & de *l'analyse du Monologue de l'Armide de Lully*, — (cités par M. Combarieu).

rieure. Elle est un progrès, une marche ininterrompue, une lente adaptation de l'esprit aux choses. 3° Le grand aiguillon de cette tendance, c'est le sentiment, c'est la croyance. Le tort de l'intellectualisme est d'appauvrir la vérité en appauvrissant le sujet qui la crée; il n'a pas le sens de la vie; il absorbe l'âme dans un jeu d'abstractions; « il cherche dans une combinaison d'idées l'alibi spéculatif des données réelles; » il ne nous donne qu'une science abstraite, sans légitimité puisée *dans les faits* (entendez : *dans le cœur*), sans préparation dans l'âme & sans générosité... Entretenir en soi toutes les puissances du sentiment, ne pas s'écarter, si possible, de l'ingénuité de l'enfance, & ne jamais perdre, sous prétexte de *logique*, le contact cordial avec les choses, voilà ce qu'aime & conseille M. B. — Sans entrer dans des développements qui excèderaient ma compétence, je me bornerai à une observation. Dans ce beau livre, M. B. a plaidé avec beaucoup de distinction, non pas pour la croyance religieuse (laquelle se fixe sur des dogmes immuables), mais bien plutôt pour la croyance du poète-musicien. Nous souhaiterions vivement qu'il fût lu par quelques-uns de nos meilleurs compositeurs, dont le défaut est un excès d'intellectualisme. Les plus grands maîtres de l'art musical manquent aujourd'hui d'ingénuité. Ils nous donnent souvent une musique « sans préparation dans l'âme »; ils cherchent dans les combinaisons abstraites du contrepoint « l'alibi des données réelles de la vie ». Ils ont besoin de détacher leur art du mécanisme intellectuel, pour retrouver le contact cordial avec les choses...

C.

MUSIQUE RELIGIEUSE

PLAIN-CHANT, MUSIQUES PALESTRINIENNE ET BYZANTINE

D. Raphael Molitor, Bénédictin de la Congrégation de Beuron. **La réforme de la musique religieuse, à Rome, après le Concile de Trente,** *Contribution à l'histoire musicale des XVIe et XVIIe siècles.* 1er vol. : *La Réforme chorale sous Grégoire XIII,* (305 p. in-8°, à Leipzig, chez Leuckart, 1901, en allemand).

Mgr Carlo Respighi. **Nouvelles études sur Giovanni Pier Luigi da Palestrina et la Correction du Graduel Romain,** (chez Desclée, Rome, s. d.. in-16 de 139 p., en italien).

Résumons, avec l'impartialité d'un témoin, les traits essentiels de la discussion assez vive qui vient de s'engager, entre italiens & allemands, sur un point très important de l'histoire musicale au xvie siècle. On sait que, le Concile de Trente ayant jugé les livres de chant de l'Église latine « pleins de barbarismes, d'obscurités, de contradictions & de choses inutiles dues à l'impéritie, à la négligence ou même à la malice (1) », le pape Grégoire XIII chargea Palestrina (& Zoilo) de *purgare, corrigere* & *reformare* l'antiphonaire, le graduel, le psautier &, généralement, tous les chants en usage dans l'Église. Palestrina, alors âgé de 25 ans, était dans toute la force de l'âge & l'éclat de sa gloire. Successeur, depuis 1571, d'Animuccia comme maître de chapelle de Saint-Pierre, & « compositeur » de la chapelle du pape, il avait déjà rendu son nom célèbre par la *Messe du pape Marcel* & les *Improperia*. Il se mit immédiatement à l'œuvre en commençant par le *graduel* qui, contenant les chants de la messe, est le livre principal; il tra-

(1) Bref de Grégoire XIII à Palestrina & Zoilo, 25 Oct. 1577. — Il s'agissait surtout du texte liturgique, plus que du chant. Le Concile de Trente s'était borné à exclure de l'Église la musique profane (*session XXII*) &, pour le réglement de la musique religieuse, s'en était remis aux décisions des synodes provinciaux (*session XXIV* du Concile.)

vaillait avec un certain Alessandro Pettorino, bon chanteur & membre de la chapelle Julia, habitué à collaborer avec lui. Zoilo, qui s'était chargé de la seconde partie du graduel (le *Propre des Saints*, *Sanctuarium*), travaillait avec Ludovico Luccatello. Dès novembre 1578 Palestrina avait terminé la partie la plus importante de la réforme : le graduel. Mais, ni sous le pontificat de Grégoire XIII, ni sous ses successeurs, ce travail ne fut publié. Après la mort du maître musicien (2 février 1594), son fils Inginio vendit le manuscrit pour une forte somme à un éditeur avide qui, pour des raisons restées obscures, demanda la résiliation du contrat. Il y eut un procès à la suite duquel Inginio, accusé d'avoir abusé du nom de son père, fut condamné à restituer à l'éditeur l'argent reçu, & le manuscrit, par ordre de l'Auditeur de Rote, fut déposé au Mont de Piété. Il fut enfin publié en 1614 avec l'approbation de Paul V, par l'imprimerie Médicis, à Rome. Il y a quelques années, le Dr Haberl, maître incontesté de la science palestrinienne, le rééditait à Ratisbonne (1868) &, s'autorisant du grand nom de Palestrina, obtenait de Rome un privilège momentané pour introduire dans l'Église cette fameuse édition de 1614, dite *Médicéenne*.

Or, Mgr Respighi & Dom Molitor viennent, presque concurremment, de ruiner ou tout au moins d'ébranler fortement l'autorité considérable sur laquelle le Dr Haberl avait appuyé sa réédition, en la rattachant au grand nom de Palestrina.

On s'était toujours demandé pourquoi Palestrina, qui en 1578 avait achevé la première partie de son graduel, n'avait pas publié son travail & l'avait même interrompu. Fétis, Riemann, le Dr Haberl lui-même & plusieurs autres critiques (1) avaient expliqué cette brusque retraite du célèbre musicien par de petites raisons. On disait que Palestrina, après une brève incursion dans le domaine du plain-chant, avait eu la nostalgie de la libre composition polyphonique & s'était remis à ses travaux personnels. On disait que jusqu'en 1581, Palestrina, faute du nécessaire, avait pu à peine trouver un éditeur pour ses propres compositions & qu'une fois remarié (en 1581) avec une riche veuve il avait eu pour principal souci d'éditer sa propre musique. On disait encore que le graduel de Peter Liechtenstein publié à Venise en 1580 s'était vite répandu (quoique sans approbation régulière, mais à cause de sa concordance avec le texte du missel de 1570) & avait occupé une place qui rendait impossible une autre publication. On parlait aussi des difficultés d'ordre typographique rencontrées par Palestrina, &c...

Mgr Respighi & Dom Molitor, — ce dernier en publiant les pièces mêmes du procès, (2) — viennent de montrer que, si Palestrina s'était arrêté après la première partie du graduel & n'avait même pas publié son travail, c'est qu'il avait cédé aux critiques d'un savant théologien-musicien espagnol, résidant alors à Rome, Dom Fernando de las Infantas ; après avoir montré que la « réforme du chant religieux par Palestrina » était, dès 1580, une question enterrée, ils ont prouvé que l'édition *médicéenne* de 1614 (laquelle d'ailleurs n'eut jamais de caractère *officiel*) est *sans aucun rapport avec le travail fait par Palestrina en 1578*, si bien que Palestrina ne peut plus couvrir de l'autorité de son nom la réédition allemande faite à Ratisbonne, & ne se trouve plus responsable des fautes qu'on y a relevées. — Tel est, dans ses grandes lignes l'état de la question. Le Dr Haberl semble donner raison à ses adversaires en déclarant — un peu tardivement — qu'il n'a jamais attribué à Palestrina l'édition de 1614.

S.

(1) V. Fétis, *Biogr. Univ. des mus.*, t. VII, p. 144 & t. IV, p. 449 ; Riemann, *Lexicon : 1re édit.*, p. 780, & art. *Giudetti* p. 406 ; 2° édit., p. 486. Wetzer & Weltes, *Kirchen-Lexicon* (Fribourg a. B. 1895), t. IX, art. *Palestrina*, p. 1305. — *Deutscher Hausschatz* (Pustet, Ratisbonne, 1894), p. 342. Fink (*Allgemeine Encyclopaedie der Wissenschaften und Künste*, Leipzig, 1838) Art. *Palestrina*. Ambros (*Gesch. d. Mus.*) t. IV, p. 11). Nohl, *Allgem. Musikg.*, p. 78. Baini (*Memorie Stor. crit.*, t. II, p. 116 & suiv.) &c., &c.

(2) Les documents, puisés aux archives de l'ambassade d'Espagne à Rome, sont les suivants : 1° une lettre de D. Fernand à Philippe II ; 2° une lettre du *Commissario della crociata* à D. Fernand ; 3° une lettre de Philippe II à son ambassadeur à Rome ; 4° une lettre de Philippe II au pape Grégoire XI (cités par Mgr Respighi). — Dom Molitor donne, en appendice, onze autres documents originaux.

Les Orgues à Byzance.

Le P. Thibaut, qui, par ses études publiées dans le *Vizantiiski Vremenik,* dans la *Byzantinische Zeitschrift*, dans le *Bulletin* de *l'Institut Russe*, etc., s'est acquis une juste célébrité en matière d'archéologie musicale, a fait récemment une conférence au sujet de laquelle nous de Constantinople recevons la communication suivante :

Le 31 Mars dernier, l'Institut archéologique russe de Constantinople célébrait le 5e anniversaire de sa fondation. En cette circonstance, une séance littéraire a été donnée sous la présidence de l'ambassadeur de Russie, son Excellence M. Zinoview. Le prince Mavrocordato, le général Grouïts ministre de Serbie, le général de Toustain pacha rehaussaient par leur présence l'éclat de la réunion formée d'ailleurs par une société des plus choisies.

Deux conférenciers prirent successivement la parole : M. Ouspensky, l'éminent directeur de l'Institut, fit part des principaux résultats obtenus au cours de ses fouilles récentes près de Varna en Bulgarie. Le R. P. J. Thibaut des Augustins de l'Assomption prit pour thème de son discours : *L'emploi des orgues à Byzance.*

Nos lecteurs liront sans doute avec intérêt le résumé de cette dernière conférence.

L'orgue tient une place exceptionnelle dans l'orchestique instrumentale des Byzantins. Le conférencier s'est proposé de démontrer que *hors du sanctuaire,* soit seul, soit au milieu d'un orchestre, l'orgue se fait entendre dans toutes les grandes circonstances de la vie politique & les solennités de la cour byzantine. Il développe une série de preuves fondées sur les canons des premiers conciles, les textes des Pères, la propre théorie musicale du chant ecclésiastique grec, la nature même de l'instrument, les documents historiques, tendant à établir que les orgues n'avaient aucune part dans les cérémonies liturgiques. A l'appui de cette assertion, le P. Thibaut fait une judicieuse remarque suscitée par la lecture des chroniqueurs byzantins : L'orgue pouvait être un instrument d'orchestre ; en aucun cas, un instrument accompagnateur des voix dans une exécution chorale. Ainsi, pendant le festin d'apparat donné par Constantin Porphyrogénète aux ambassadeurs Sarrasins, les chantres de Sainte-Sophie & ceux des Saints-Apôtres, placés dans deux absides contiguës du Chrysotriclinion, exécutent des chœurs poétiques en l'honneur du basileus. A l'entrée de chaque nouveau service, les musiciens s'interrompent : tout aussitôt, mais alors seulement, les orgues d'argent & d'or jettent, pour le plaisir des illustres convives, les fusées de leurs notes rapides & gaies.

Le conférencier s'attache à démontrer plus spécialement que l'*orgue mystique,* dont il est fait mention dans un passage du *Livre des Cérémonies,* & qui saluait le basileus à la sortie de la chapelle impériale, était placé dans le vestibule (tripéton) du Chrysotriclinion & non dans l'église même.

Différentes orgues étaient en usage à Byzance. Celles du Chrysotriclinion & celles de la Magnaure, façonnées en or, demeuraient le privilège exclusif de l'empereur ; les autres, en argent, étaient surtout employées par les factions du cirque. Plusieurs descriptions intéressantes de cérémonies officielles déterminent l'usage spécial de tous ces instruments. Le jour de l'Annonciation par exemple, les orgues retentissent par quatre fois au cours de la même solennité. Voici d'ailleurs le tableau fidèle de cette fête, donné par le P. Thibaut :

... Le patriarche lui-même célèbre la liturgie. Après l'évangile, la cour passe au vestiaire. Tandis que les patrices & le préfet des cubiculaires déposent la tunique blanche des cérémonies religieuses pour endosser la toge de pourpre, le basileus revêt le grand manteau d'or, prend en main la lance ornée de gemmes, & attend que le patriarche

vienne, à l'issue des saints mystères, lui remettre le pain des eulogies, oindre sa tête de parfums & ceindre son front du diadème.

Ainsi paré des insignes impériaux, le basilevs monte à cheval, &, quelques pas devant lui, marche le grand maître des cérémonies avec quatre silentiaires aux tuniques écarlates. Ceux-ci, pour imposer le silence aux foules, tiennent en main une verge d'or étincelante de pierreries.

Aux abords de Sainte-Sophie une multitude innombrable se presse pour admirer un instant la pompe impériale. Sous les riches portiques de l'Augustéon, les factions du cirque sont rangées en ordre, les sénateurs attendent debout. Devant la Magnaure, & des fenêtres du palais de Chalcé, l'impératrice avec ses dames d'honneur s'apprête à jouir du spectacle.

Aussitôt que l'empereur a atteint le milliaire d'or, le cortège s'arrête. Le chef de la faction des bleus s'avance, &, à haute voix, donne lecture des récents exploits de son parti ; il reçoit en retour un riche présent du grand maître des cérémonies, & s'approche de l'empereur pour lui remettre son parchemin & lui baiser les pieds en signe d'hommage. Incontinent, les chanteurs de la faction entonnent un vivat solennel, couronné par le jeu des orgues d'argent qui font entendre un brillant motif de circonstance.

Sur un signe du grand cérémoniaire, le défilé reprend sa marche, mais, à quelques pas de là, nouvel arrêt, nouvelle réception, suivant le même cérémonial, en faveur de la faction des verts.

Le cortège impérial franchissant la porte & la cour d'honneur de Chalcé arrive sous la grande rotonde. Là, c'est au chef des scholaires & à toute la garde de présenter leurs hommages. Cela fait, les orgues retentissent une troisième fois, & l'autocrator va déposer la couronne & les vêtements d'apparat.

Du vestiaire, il se dirige avec sa suite vers le *Chrysotriclinion ;* mais à peine a-t-il pénétré dans les deux galeries des Quarante Martyrs & du Lausiacon, où se tiennent en compagnie du grand Domestique, du grand duc & des princes palatins au casque d'or, les hauts personnages ses invités, qu'une joyeuse fanfare retentit : Ce sont les grandes orgues du *Tripéton* qui exécutent l'entrée solennelle du festin impérial.

Pendant toute la durée de l'empire byzantin, les orgues continuèrent à remplir leur rôle traditionnel : elles sont mentionnées pour la dernière fois par l'historien Phrantzès, peu de temps avant la chute de Constantinople.

Le P. Thibaut termine sa conférence par un court, mais très intéressant aperçu sur l'origine & la nature des orgues primitives. Les orgues hydrauliques, dont l'origine est enveloppée d'incertitude, paraissent réellement remonter à Ctésibius d'Alexandrie (1er siècle avant notre ère). En se fondant sur l'Anonyme de Bellermann, & à l'aide d'un des bas-reliefs de l'obélisque de Théodose (côté sud) à Constantinople, le conférencier tire certaines conclusions sur la composition technique de l'hydraule romano-byzantin : il n'était point automatique, comme l'a fait présumer l'étude d'un médaillon contorniate à l'effigie de Néron. Il tirait une grande puissance de son système de levier. La pression exercée par l'eau pouvait déterminer un mode de fonctionnement très régulier, contrairement à l'opinion accréditée par MM. Loret & Chappell. Quant aux jeux, ils ne pouvaient être que de deux sortes, ainsi que l'a fort bien démontré M. Gevaert. Jeux à bouche : les flûtes ; jeux d'anche : chalumeaux & musettes, seuls compatibles avec la nature des tuyaux employés. Le clavier de l'hydraule, légèrement chromatique, possédait quatre demi-tons en dehors des deux demi-tons réguliers de l'octave : si♭, mi♭, la♭, fa♯. L'étendue moyenne du clavier était de quinze à seize notes. Au témoignage de Notkère, d'Odon de Cluny & d'Hucbald, les orgues importées d'Orient en Occident ne comportaient pas encore trois octaves au xe siècle.

P. G.

M. J. Combarieu, répondant à un article paru dans le dernier N° des Annales de la musique, *vient d'adresser à M. G. Houdard la lettre suivante :*

Mon cher Confrère,

Vous me citez à votre tribunal en faisant peser sur moi des accusations graves. Je vais essayer de me justifier aussi clairement que possible.

Premier point. Vous me reprochez une contradiction singulière. J'ai dit, selon vous, que « les neumes sont une *ébauche de notation* suffisante pour représenter *une ébauche de chant* » ; & vous vous étonnez de ces trois derniers mots, en rappelant qu'aux yeux des Bénédictins, les chants de l'Église latine sont au contraire « le *summum* de l'expression religieuse ». — Si vous voulez bien relire le passage auquel est empruntée la phrase incriminée, vous verrez qu'il y est question, non du plain-chant en général, mais des chants *primitifs* de l'Église, chants que nous ne pouvons connaître que par voie de conjecture, & qu'il faut bien essayer de nous représenter pour comprendre d'autres faits plus récents. Vous m'accorderez bien, d'abord, qu'il y a certaines pièces musicales (mélodies simples & syllabiques, telles que la psalmodie, ambrosienne ou romaine, des versets de psaumes chantés à l'office de Laudes, de Vêpres, &c.) qui doivent être considérées comme « une ébauche de chant », si on les compare à d'autres pièces telles que la psalmodie des versets de l'Introït, de la Communion, des Répons de la messe. Mais veuillez bien réfléchir aux trois faits suivants :

1° L'accent des mots latins introduisait dans le langage une « ébauche de chant », un *cantus obscurior*, puisqu'il n'imposait à la voix aucun intervalle fixe ; 2° le signe graphique indiquant cet intervalle indéterminé, (/), n'est, de toute évidence, qu'une ébauche de notation. 3° Or, les neumes ne sont qu'un développement de l'accent. — Si, à l'origine au moins, le signe a un rapport exact avec la chose signifiée, je me crois en droit d'en conclure que le premier emploi de la notation neumatique n'a pu servir qu'à un chant très rudimentaire. Encore une fois (comme je l'ai dit dans la phrase dont vous supprimez le mot important), il s'agit des *premiers* chants de l'Église & de leurs formes les plus simples. — Vous savez qu'on s'est demandé si ces chants étaient nettement diatoniques. — Plus tard, nous voyons cette notation neumatique, insuffisante par nature, appliquée à des chants parfaitement constitués & d'un caractère nettement musical. C'est que l'art est en avance sur les moyens d'expression graphique dont il se sert & qu'il conserve, par tradition, jusqu'au moment où la force des choses imposera une réforme de l'écriture. Quelque chose d'analogue se passe aujourd'hui. Notre musique contemporaine est très différente, sur plusieurs points essentiels, de la musique du XVIIe siècle, & même de la musique d'il y a 30 ans ; nous voyons une *ars nova* se produire sous nos yeux & se transformer chaque jour : & cependant la notation ne change pas. — Tout me paraît très clair, en cela, & voilà peut-être un malentendu écarté.

Deuxième point. Vous me reprochez d'avoir traduit en notation moderne la mélodie qui accompagne une cinquantaine de vers de Virgile, dans un manuscrit de la *Laurencienne* de Florence, alors que cette mélodie est uniquement indiquée par ces mêmes neumes que je juge insuffisamment clairs. — Il me suffit de vous renvoyer au livre dont vous parlez (1) : vous y verrez que la traduction dont il s'agit a été présentée comme une *hypothèse,* conformément à la règle suivante, pratiquée dans d'autres domaines d'études : Toute lacune des manuscrits doit être comblée, faute de ressources meilleures, par une conjecture ; & cette conjecture doit être tenue pour valable, jusqu'au jour où de nouvelles sources de renseignements permettent de l'écarter ou de la modifier. — « *Peut-être trouvera-t-on un jour,* ai-je pris soin de dire, la traduction sur lignes du chant qui accompagnait les vers de Virgile. » (Théorie du rythme, p. 121.)

Troisième point. Vous affirmez que le Graduel édité à Solesmes « fourmille d'inexactitudes voulues ». Voilà une affirmation grave. Êtes-vous en mesure de la justifier ? Il faut voir vos preuves avant de vous donner raison. Vous avez une opinion arrêtée, & vous faites bien de la défendre avec énergie. Mais tant que ces preuves que je demande n'auront pas été produites, je ne verrai « d'inexactitudes » que dans votre propre système, c'est à dire dans la traduction tout arbitraire d'un même signe neumatique tantôt par une noire, tantôt par une croche, tantôt par une double croche, &c. Les manuscrits ne donnant aucune indication sur la durée des notes, & contenant en outre des preuves intrinsèques de l'égalité des notes, je suis partisan du plain-chant *à notes égales* (sauf, bien entendu, aux repos marqués par la ponctuation du texte littéraire). Voilà le seul point important où j'ai le regret de me séparer de vous, toutes les autres chicanes auxquelles je viens de répondre me paraissant secondaires. Veuillez agréer, &c.

J. Combarieu.

(1) *Fragments de l'Énéide en musique* (A. Picard).

Le Propriétaire-Gérant : H. Welter.

1851. IMPRIMERIE SAINT-PIERRE, SOLESMES, SARTHE

REVUE
D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 5 Mai. 1901

Louis Laloy. **La chanson française à l'époque de la Renaissance.**

(Fin.)

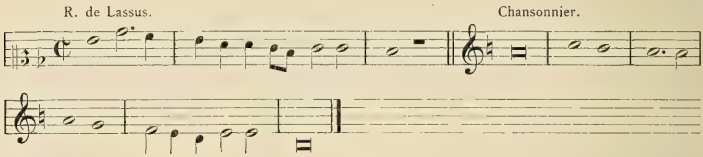
Avec les recueils de Costeley (1570) & de R. de Lassus (1576), la chanson française atteint son point de perfection ; il y a, pour toute forme d'art, un âge où se résument les progrès accomplis. Cette floraison, toujours assez courte, a eu lieu, pour notre chanson, sous le règne de Charles IX, dans les années qui avoisinent la Saint-Barthélemy. C'est que le moment était venu, & que d'ailleurs le goût des arts était encore vif dans notre pays ; l'effet des guerres de religion ne se fera sentir que plus tard, lorsque Henri IV amènera avec lui ses compagnons, nourris dans les camps ; Charles IX est un raffiné, passionnément épris de musique, & les grands seigneurs qui s'entretuent si galamment autour de lui savent encore chanter. Cette délicatesse, ce goût de l'élégance, que la cour des Valois conserva au milieu même du déchaînement des guerres civiles, nous est attesté par ces deux précieux recueils signés de deux noms inégalement connus : l'un est celui de l'organiste ordinaire de Charles IX, l'autre est parmi les plus grands de toute l'histoire musicale ; & ce n'est pas un mince honneur pour la chanson française que d'avoir inspiré le maître flamand.

Ni Costeley, ni R. de Lassus n'écrivent de ces grandes symphonies vocales, chères à Jannequin ; & cependant leurs courtes pièces doivent beaucoup au vieux maître : elles lui doivent ces fines nuances de mouvement, cette justesse exquise de la déclamation, qui semble faire jaillir naturellement la mélodie des paroles mêmes. Jannequin eût aimé, dans la célèbre chanson de la Rose (Costeley, XVIII), cette interjection « Las ! », isolée comme un cri, & cette entrée du Bassus à l'endroit des réflexions graves. Costeley est encore un bon disciple de Jannequin, lorsqu'il fait glisser (Ch. XI), sur un rythme précipité, les prometteuses paroles : « Jehan, ne te hâte point », ou qu'il imite (Ch. XXII) les appels des Bergers qui se croisent, se répondent & se pressent (1). Roland de Lassus, de son côté, sait faire « sauter, danser » la

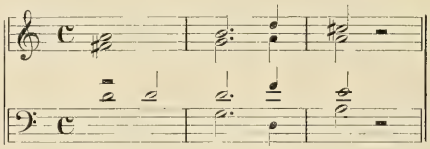
(1) C'est un effet que Palestrina lui-même n'a pas dédaigné (*Jerusalem, surge*).

mélodie (Ch. V), reproduire le trépignement du foulon (Ch. XVIII), peindre (Ch. XXI), dans une longue gamme descendante, la grâce d'un « doux sourire », dans de courtes répliques enchevêtrées, la mutinerie d'un refus. Ces petites trouvailles sont enchâssées dans le tissu musical avec une sûreté de main telle que rien ne révèle l'effort ou même l'intention du compositeur : ce sont les notes qui d'elles-mêmes se sont groupées ainsi, c'est le contrepoint qui a pris cette forme pittoresque, & il faut un peu d'attention pour reconnaître, sous ces apparents caprices, un effet cherché & une volonté réfléchie. Jannequin n'a pas atteint cette maîtrise : ses œuvres vigoureuses, mais encore un peu frustes, laissent toujours saisir son dessein ; chez Costeley & R. de Lassus, au contraire, « l'art est si achevé qu'il n'y paraît point ».

On retrouve la même sûreté de goût dans le choix des thèmes. R. de Lassus & Costeley n'attachent pas plus de prix que leurs prédécesseurs à l'originalité de la mélodie : le début du Chant des Oiseaux reparaît d'une manière assez inattendue dans une chanson de Costeley (XXI) sur les mots : « O misérable amour ! » ; R. de Lassus, en écrivant le 1er contre-sujet de sa chanson IX, « Qui dort icy ? », se souvient d'un vieil air du XVe siècle (G. Paris, n° 84) :



& sa chanson XXI, « Un doux nenny », nous fait retrouver un thème sur lequel Gascongne, Vermont & Claudin se sont exercés :



Sa femme battue (Ch. XI) exhale sa plaisante colère sur un air que Costeley a jugé digne d'orner des vers de Ronsard (Ch. IX : *Las je n'eusse jamais pensé*) ; un même motif de 4 notes, qui dans Costeley (Ch. VII) dit : « Chassons ennuy », fait, dans R. de Lassus (Ch. VIII), l'éloge bachique de « Monsieur l'Abbé » ; & sans cesse, au cours des deux Recueils, on voit reparaître des formules mélodiques déjà rencontrées ; il est manifeste que les deux auteurs puisent, sans scrupule, à un même trésor musical, propriété commune de tous les compositeurs du temps. Mais ce qui les sauve, c'est la

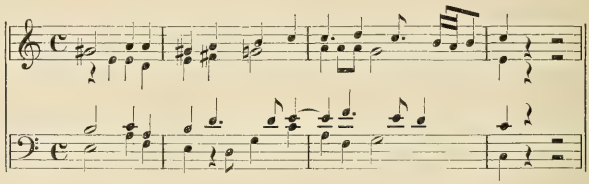
brièveté de la plupart de ces thèmes ; en véritables classiques, R. de Lassus & Costeley se contentent de fort peu de matière : trois ou quatre notes, formant un fragment de gamme, un mouvement de tierce ou de quinte, sont la parcelle d'or qui va s'étendre sous le marteau de ces habiles orfèvres ; au fond de presque toutes leurs chansons, on trouverait un petit nombre d'éléments musicaux de ce genre, qui ne sont plus des airs, ni des lambeaux ou des souvenirs d'airs connus, mais le résidu subtilisé, épuré, dépouillé, réduit au détail essentiel, au rythme caractéristique, la quintessence de la mélodie traditionnelle. On voit l'avantage : sur cette matière malléable & légère, l'imagination du compositeur s'exerce librement ; & un même groupe de notes engendre, selon les cas, des phrases très différentes : on peut comparer, par exemple, la chanson VIII de Costeley & la chanson VII de R. de Lassus, ou bien, chez ce dernier auteur, les chansons I, III, XII & XXIV, dont le point de départ commun est une tierce mineure ascendante. L'invention mélodique ne fait donc pas défaut à nos chansonniers ; mais elle reste discrète : le moyen âge n'est pas loin, ses règles austères ne sont pas abolies, tout n'est pas livré à la fantaisie du compositeur,

Et tout homme énergique au dieu Terme est pareil.

La mélodie de R. de Lassus & de Costeley est engagée à demi dans une gaîne archaïque : ses mouvements, limités d'ailleurs par l'étendue des voix & la difficulté de certaines intonations, n'ont pas l'ampleur & l'indépendance souveraine dont nos symphonies modernes nous ont donné l'habitude ; mais aussi ils ont une tenue, une noblesse naturelle, une distinction sans égales ; & il s'en dégage, on ne sait trop comment, un parfum pénétrant de gaieté aimable, de jeunesse hardie, de galanterie à demi sincère, à demi mondaine, de tristesse douce ou parfois profonde, mais dont on sent la consolation prochaine : car la phrase ne se développe jamais bien longuement ; liée d'assez près au texte, elle a tout juste le temps de s'établir avant d'être chassée par le changement des paroles. Mais ce temps suffit pour que l'émotion musicale naisse & s'impose avec une force de persuasion inconnue de Claudin & de Jannequin : car l'art s'est enrichi de moyens d'expression nouveaux.

L'harmonie, qui chez Claudin n'est qu'un repos du contrepoint, devient un langage à son tour : un accord a sa physionomie, une modulation a sa valeur expressive ; & ce n'est pas au hasard que la dominante succède à la tonique, ou qu'un accord majeur se substitue au mineur. Parfois même l'intérêt de la phrase s'efface devant celui des successions d'accords ; c'est à peine si l'on entend chanter les parties : elles forment un ensemble que l'oreille n'analyse plus & qui, à chaque pas, pose une nouvelle tonalité. Ce style nouveau s'introduit à la fois dans les motets & les chansons : je rappellerai, parmi les premiers, la célèbre pièce de R. de Lassus, *Timor et Tremor,*

où l'épouvante croît à chaque changement d'harmonie ; toutes proportions gardées, on peut en rapprocher la chanson XV de Costeley, où le ténor, dépourvu d'accidents au milieu de parties armées de 2 ♭♭, produit de saisissantes cadences en *sol* majeur, & le début de la chanson III de R. de Lassus, où l'accord parfait de *sol* succède si vigoureusement à celui de *fa*. Ailleurs c'est un motif qui est transporté d'une tonalité à une autre, non plus, comme chez Claudin, pour le plaisir, mais pour prendre une couleur nouvelle : il monte avec insistance (R. de Lassus, I, aux mots *Et me laissez*), descend avec bonhomie (R. de Lassus, XVI, au début), revient doucement en majeur (Costeley, XVI, à la fin, R. de Lassus, XXX, dernière mesure). Plus souvent encore, par l'effet d'un art plus délicat, la mélodie, en se développant, change de tonalité : la seconde période passe au majeur (Costeley, XXVI), ou de petites cadences, au cours même de la phrase, introduisent de fugitives modulations, comme au début de la chanson II de R. de Lassus, où le ton d'*ut* majeur succède à celui de *la* mineur par l'intermédiaire d'un accord de *sol* :



Cet emploi expressif de la modulation a pour conséquence une autre nouveauté : la fréquence, & même la recherche des altérations chromatiques. Nous savons aujourd'hui qu'une tonalité n'est clairement établie que par la succession de deux accords : l'un, construit sur la dominante, doit avoir sa tierce majeure, puisqu'elle joue le rôle de sensible ; le second peut être mineur ; mais il faut le rendre majeur aussi, si l'on veut laisser l'oreille pleinement satisfaite : toutes nos pièces de musique finissent sur un accord majeur. Ces règles, qui sont le principe même de notre harmonie, commencent à se faire jour à la fin du XVIe siècle : certains modes, le 1er & le 3e (de *ré* en *ré* & de *mi* en *mi*), comportent une tierce mineure ; on prend l'habitude de surélever cette tierce dans les cadences finales (*fa* ♯ & *sol* ♯) ; d'autres, le 1er, le 7e n'ont pas de sensible : il y a un intervalle d'un ton entier entre leur 7e & leur 8e note : on réduira cet intervalle à un demi-ton, lorsque ce 7e degré se résoudra sur la tonique : au lieu d'un *ut*, ou d'un *fa*, on écrira ou l'on chantera (car l'altération est souvent sous-entendue) un *ut* ♯, ou un *fa* ♯.

Beaucoup plus hardi que ses contemporains, R. de Lassus emploie ces artifices non seulement pour préciser la tonalité principale, mais aussi pour

fixer les tonalités secondaires : un accord parfait à tierce majeure, frappé brusquement sur un degré de la gamme où on ne l'attendait pas, force la modulation & l'impose sans protestation possible. Ce changement soudain amène, dans les parties vocales, des mouvements chromatiques jusque-là inouïs, que la tonalité justifie (1). Plus raffiné, Costeley recherche ces mouvements, même quand l'harmonie ne les exige pas : il les aime pour les intervalles insolites auxquels ils donnent naissance (quarte diminuée, seconde augmentée, &c.), pour les chocs qu'ils amènent (fausses relations) entre la note altérée & la note normale ; enfin pour la langueur un peu maladive qu'ils communiquent à la mélodie ; Charles IX a dû se plaire aux accents plaintifs de l'élégie « Si de beauté » (Ch. III), & au piquant contraste de l'animation du rythme avec la tristesse de la tonalité, dans la ronde « Las, je n'iray plus » (2).

Le charme de ces petites pièces est loin de s'être évanoui pour nous ; elles ne nous étonnent pas, comme les messes du temps, par leurs vastes proportions & leur puissante architecture ; elles n'ont pas la foi profonde & recueillie des motets; mais elles ont une clarté parfaite, une sobriété de bon goût, un frais courant d'émotion & de vie, qui anime & colore rythme, harmonie & mélodie, sans outrance, sans affectation, sans prétention au lyrisme, enfin toutes les qualités les plus fines de l'esprit français. Il faut joindre à cela la noble inquiétude d'un art toujours en progrès, d'étonnants pressentiments de l'harmonie moderne, une curieuse recherche des inflexions chromatiques, & l'on comprendra pourquoi ces chefs-d'œuvre en raccourci n'ont pas la froideur marmoréenne des ouvrages trop parfaits : tout en eux n'est pas conscient, concerté, prémédité ; dans les chansons comme dans les motets, quelque chose s'agite & palpite, qui est l'âme obscure de la musique de l'avenir.

*
* *

La belle chanson de R. de Lassus qui va nous permettre de résumer nos observations serait bien loin d'être la seule à citer ; mais, par la richesse & la variété du développement, la puissance de l'expression, la profondeur de l'harmonie & la fermeté de la ligne mélodique, elle peut passer pour l'un des modèles accomplis du genre.

(1) Le chromatique s'introduit également dans le madrigal avec C. de Rore, & dans les motets de R. de Lassus & de Palestrina (*Plange quasi Virgo*).

(2) N° 162 de l'*Anthologie Chorale*.

Superius.

La nuict froi- de & som- bre, Cou- vrant d'ob-scu-

Contra.

La nuict froi- de & som- bre, Cou- vrant d'ob-

Tenor.

La nuict froi- de & som- bre, Cou- vrant d'ob-

Bassus.

La nuict froi- de & som- bre, Cou- vrant d'ob-

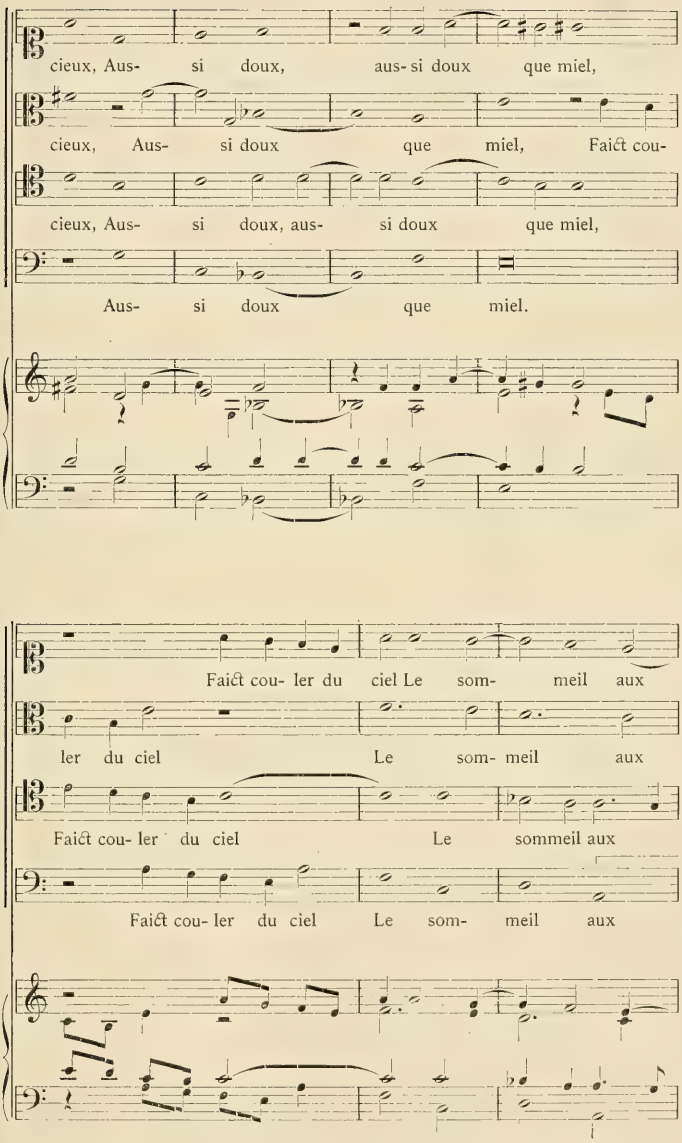
RÉDUCTION.

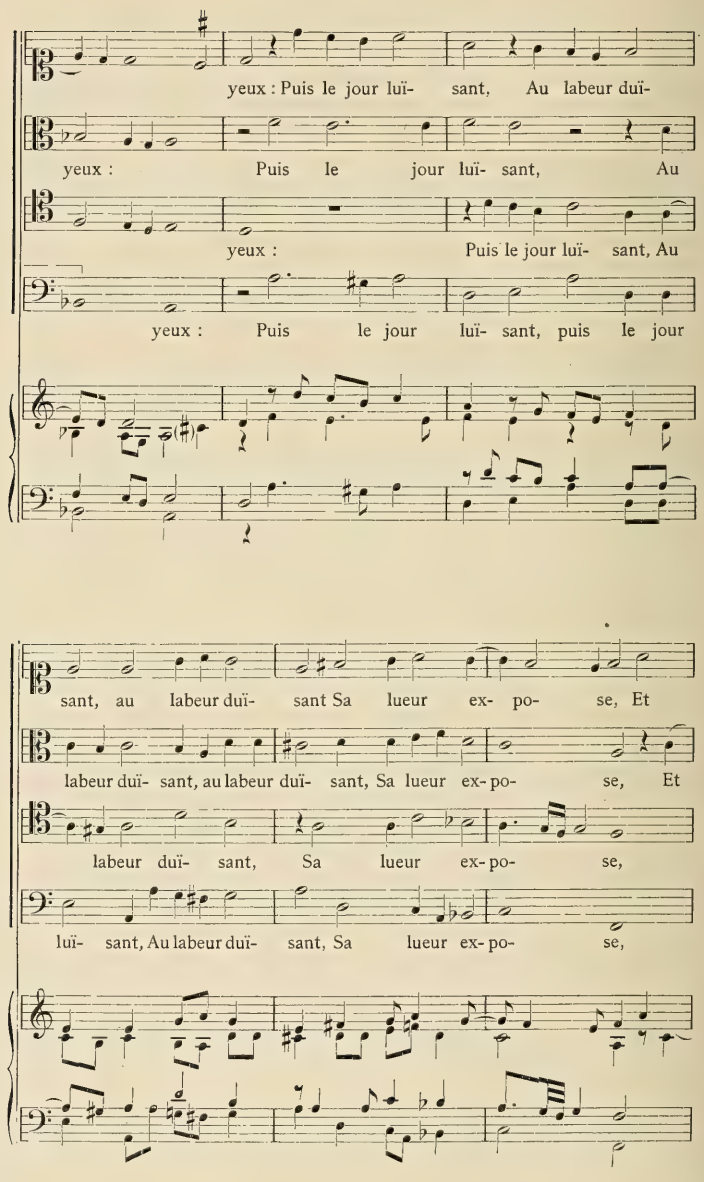
re om- bre La ter- re & les

scu-re om- bre La ter- re & les

scu-re ombre La ter- re & les

scu-re ombre La terre & les cieux,


cieux, Aus- si doux, aus- si doux que miel,
cieux, Aus- si doux que miel, Faict cou-
cieux, Aus- si doux, aus- si doux que miel,
Aus- si doux que miel.
Faict cou- ler du ciel Le som- meil aux
ler du ciel Le som- meil aux
Faict cou- ler du ciel Le sommeil aux
Faict cou- ler du ciel Le som- meil aux


yeux : Puis le jour luï- sant, Au labeur duï-
yeux : Puis le jour luï- sant, Au
yeux : Puis le jour luï- sant, Au
yeux : Puis le jour luï- sant, puis le jour
sant, au labeur duï- sant Sa lueur ex- po- se, Et
labeur duï- sant, au labeur duï- sant, Sa lueur ex- po- se, Et
labeur duï- sant, Sa lueur ex- po- se,
luï- sant, Au labeur duï- sant, Sa lueur ex- po- se,

d'un tein di- vers, Et d'un teint di- vers, Ce grand u- ni-

d'un tein di- vers, & d'un tein di- vers Ce grand u- ni-

Et d'un tein di- vers, Ce grand u- ni-

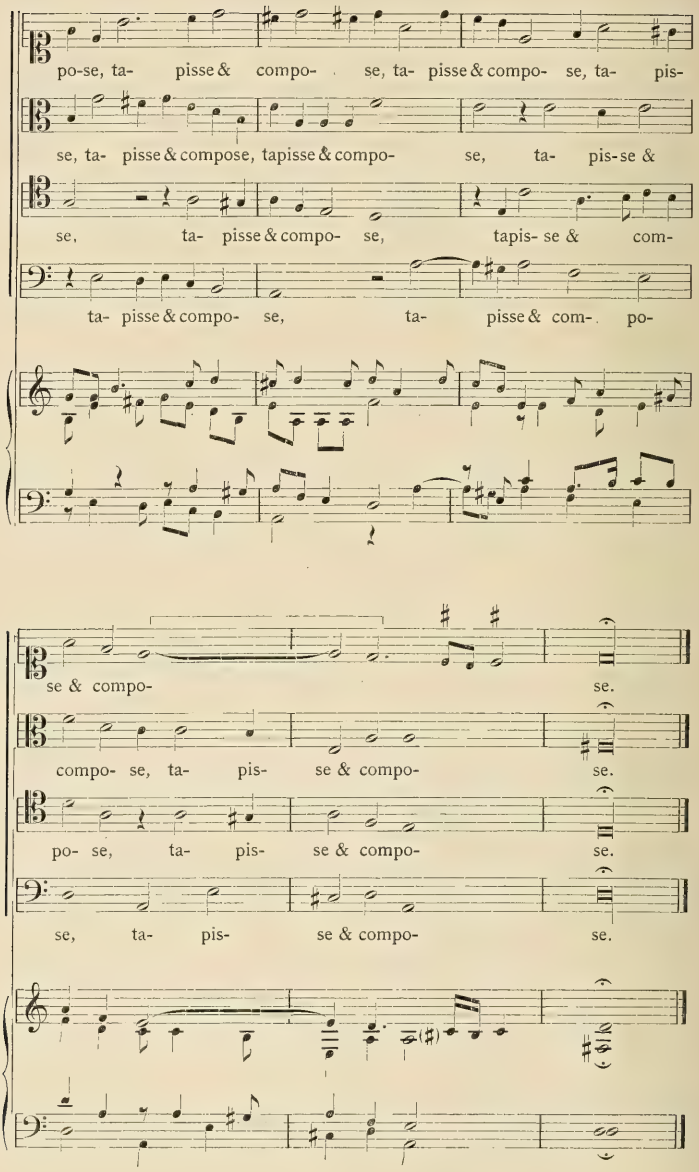
Et d'un tein di- vers, Ce grand u- ni-

vers Ta- pisse & compo- se, ta- pisse & com-

vers Ta- pis- se & compo- se, ta- pisse & compo-

vers Ta- pisse & compo- se, ta- pisse & compo-

vers Ta- pisse & com- po- se, ta- pisse & compo- se,


po-se, ta- pisse & compo- se, ta- pisse & compo- se, ta- pis-
se, ta- pisse & compose, tapisse & compo- se, ta- pis-se &
se, ta- pisse & compo- se, tapis- se & com-
ta- pisse & compo- se, ta- pisse & com- po-
se & compo- se.
compo- se, ta- pis- se & compo- se.
po- se, ta- pis- se & compo- se.
se, ta- pis- se & compo- se.

Le mode est ici le premier : une gamme de *ré* en *ré*, qui dès le moyen âge admettait le *si*♭ pour éviter le *mi contra fa*, ou, comme nous disons aujourd'hui, la fausse relation de triton (*fa-si*) ; à l'époque de Rolland de Lassus, on aime, en outre, à rendre majeur l'accord final en diézant le *fa*. La dominante est *la*, dont l'accord, soit mineur, soit majeur (avec *ut*♯), paraîtra souvent au cours du morceau.

La *nuit froide et sombre* est traduite par de larges accords, qui partent de la tonique pour y revenir ; tandis que le Superius pose un thème très simple, qui sera merveilleusement développé plus tard, le Ténor descend avec lenteur ; mais il s'arrête au *fa*♯ & non au *fa*, & cette brusque apparition de l'accord majeur est d'un effet saisissant (1). Le thème est repris sur les mots *Couvrant d'obscure ombre*, mais enchâssé dans un accord majeur de dominante ; &, au lieu de revenir à la tonique, la tonalité s'éloigne, passe en *mi* majeur, revient en *la* mineur pour finir inopinément en *si* majeur, dominante de *mi* : rien de plus émouvant que ces successions chromatiques, où semble passer tout l'effroi de la nuit.

Après cette majestueuse entrée, le mouvement s'accélère un peu ; un motif pointé passe successivement au Contra & au Tenor, au Bassus & enfin au Superius, s'élevant de *la Terre* aux *Cieux*. La phrase suivante *Aussi doux*... commence à mi-voix sur un accord de *sol* majeur, passe en *ut*, puis en *si*♭ par un enchaînement de seconde que nous ne nous permettons plus, mais dont R. de Lassus aime la vigueur ; & de nouveau, le chromatique attendrit la conclusion. Un joli mouvement descendant, en imitation, illustre les mots *Faict couler du ciel*, & le *sommeil* descend encore, avec d'admirables retards à chaque note du Supérius, jusqu'au *ré* final qui forme cadence. Une seconde partie commence ici, plus mouvementée, plus développée : le jour succède à la nuit. C'est sur le motif du début qu'elle repose tout entière. Nous l'entendons d'abord au Bassus ; un contre-sujet exquis s'en dégage au Superius, & passe successivement aux trois autres voix ; renversé au Superius (mes. 20), il inspire la conclusion sur les mots *Sa lueur expose*. Et voici que le motif initial reparaît au Contra, accompagné, au Superius, d'un autre contre-sujet, d'allure plus émue ; le même duo se reproduit entre les voix graves, sous une belle montée des voix aiguës, & la phrase se termine, comme la précédente, sur un souvenir effacé de son contre-sujet. Il revient encore au vers suivant, mais en valeurs plus brèves, & avec une altération chromatique (*sol*♯) ; alors il se superpose longuement à lui-même, mélancolique & doux comme l'aurore (2) ; un instant le premier contre-sujet flotte au haut

(1) Cet effet sera accru si on laisse le son se perdre ; toute cette musique, d'ailleurs, doit être très nuancée.

(2) Cette comparaison m'est inspirée par le texte, mais R. de Lassus n'a pas *voulu* dépeindre l'aurore ; sa mélodie, comme toute mélodie digne de ce nom, dépasse les mots qui lui ont donné naissance & pourrait s'appliquer à mille autres objets.

de cette masse mouvante (mes. 31), c'est là un de ces effets d'allusion propres à l'art musical, & dont Wagner devait tirer un si merveilleux parti. R. de Lassus ignore le « motif conducteur », il n'attribue pas un sens spécial à un groupe de notes séparé des paroles qui lui ont donné naissance ; mais il connaît le charme particulier du rappel d'une idée musicale : il fait en musicien ce que Wagner fait en poète ; & il n'insiste pas : le motif chromatique reprend presque aussitôt l'avantage ; il passe, alangui, au Superius & au Tenor, & cette pièce admirable, où le mouvement & l'émotion vont croissant à chaque phrase, se termine sur un apaisement. C'est, on le voit, un véritable petit drame que cette chanson, mais un drame sans pathétique & sans violence, où les sentiments restent profonds & purs, & se revêtent, sans effort, d'une musique à la fois très sobre & très riche (1).

M. Romain Rolland a fort bien montré (2), quel sentiment dramatique intense anime & pénètre les motets de Palestrina. La chanson française, à la même époque, montre la même tendance : ce n'est plus une tragédie sublime qui se joue devant nous, c'est une comédie aimable & doucement émue ; mais, abstraction faite de la différence de ton, on retrouve, de part & d'autre, la même qualité d'émotion contenue, le même sens du détail expressif, la même pureté de style qui n'exclut pas la hardiesse, mais une hardiesse qui se dissimule & ne provoque pas ; un mot vient tout naturellement à l'esprit pour caractériser ces œuvres : elles sont classiques ; & c'est la chanson française qui réalise l'idéal classique dans l'art profane, comme le motet dans l'art sacré.

La chanson française ne disparut pas après Charles IX ; mais elle chercha d'autres voies ; elle courut, avec Baïf, Mauduit & Lejeune, une aventure dont l'histoire n'a pas encore été faite. Poètes & critiques ont tourné en dérision, à l'envi, les vers rythmés, sans vouloir comprendre que Baïf réclamait, exigeait le secours de la musique. Seul M. Becq de Fouquières (3) avait fait cette remarque & publié quelques-unes des chansonnettes ; mais le chant, qui seul précise & vivifie le rythme, demeurait inconnu jusqu'aux dernières publications de M. Expert. Ces pièces curieuses, dont plusieurs sont fort jolies, témoignent de l'infatigable activité des compositeurs français, toujours en quête de formes nouvelles ; mais elles soulèvent de si délicats problèmes de rythmique musicale, qu'elles doivent faire l'objet d'une étude particulière. Le recueil de Lejeune est de 1603 : ainsi, durant tout le XVIe siècle, le génie français a été représenté en musique par un genre spécial, où les chefs-d'œuvre ne manquent

(1) Il ne m'a été donné qu'une fois d'entendre ce morceau, à un concert de la Schola Cantorum ; il se rend assez bien au piano, à condition que l'on accuse fortement les lignes mélodiques superposées : il faut, tout comme dans une fugue du *Clavecin bien tempéré*, que l'oreille puisse suivre chaque partie.

(2) *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, p. 27.

(3) *Poésies choisies de Baïf*, p. XXXII.

pas, où les tentatives intéressantes abondent, & où l'on peut saisir quelques-unes des qualités dominantes de notre race ; c'est à M. Expert *seul* que nous devons cette résurrection (1), si heureuse pour tous les amis de la musique & de la France.

LOUIS LALOY.

E. MERCADIER. **Études historiques sur la science musicale.** (*Suite.*)

I. — XVIIe Siècle.

Les théories musicales de Descartes.

III

Arrivons maintenant aux idées de Descartes sur l'étude des intervalles ou intonation.

Il y a pour lui trois sortes d'intervalles :

1° Les *Consonnances* ou *Accords*.

2° Les *Degrés* ou *Tons*.

3° Les *Dissonances*.

Je ferai remarquer tout d'abord que Descartes, comme les anciens, n'entend pas par *Consonnance* & *Dissonance* ce que nous entendons nous-mêmes. Il n'y joint aucune idée d'*agrément* ou de *dureté* pour l'oreille : les Consonnances pour lui ne sont pas les intervalles *agréables* & les Dissonances les intervalles *discordants :* c'est ce qu'on va voir du reste par la suite.

Les *Consonnances* sont, d'après lui, les intervalles entre les sons qui se produisent simultanément, qui résonnent ensemble (cum-sonare) dans la vibration d'un même corps, « entre les sons que divers corps produisent en même temps » (c'est son expression).

C'est, on le voit, la définition des intervalles entre les sons que nous appelons *harmoniques,* & qui se produisent simultanément dans la vibration d'un corps sonore quelconque en vertu d'un phénomène appelé : *Résonance multiple*. On sait, en effet, qu'une corde qui vibre fait entendre, outre le son dominant, fondamental, quelques autres sons plus aigus & beaucoup moins intenses qui sont les *octaves,* la *quinte,* la *tierce majeure,* &c..., du son fondamental, & qu'on arrive, en s'exerçant quelque temps, à distinguer très nettement les uns des autres.

Sans avoir une idée précise de la nature de ce phénomène, qui n'a été bien expliqué qu'au commencement du XVIIIe siècle par Sauveur, Descartes le

(1) Je n'ajouterai qu'un mot : l'État prussien, suivant l'exemple de l'Autriche & de la Bavière, vient d'accorder une première subvention de 30 000 marcs pour la publication des monuments anciens de la musique allemande (du XVe au XVIIIe siècles).

connaissait, ainsi qu'on en peut juger par cette phrase : « ... Comme on peut voir dans les cordes de luth, car si on en pince une, celles qui sont plus élevées qu'elle d'une octave ou d'une quinte tremblent & résonnent d'elles-mêmes... » (Page 454.)

On le voit, dans cette définition des *Consonnances,* il n'y a rien qui se rattache à l'idée d'un effet *agréable* à l'oreille.

Cette définition peut être acceptée : elle s'appuie sur un fait expérimental exact. Malheureusement Descartes s'égare dans la détermination précise de ces intervalles. Il poursuit en disant qu'il faut chercher les sons qui forment consonnance dans la division de la corde qui fait entendre le son fondamental ; mais alors, au lieu de rechercher *expérimentalement* quels sont les points où il faut diviser la corde pour reproduire les sons qui forment *consonnance* avec le son fondamental, il détermine ces points *a priori* d'après son 7e principe. « ... Cette division, dit-il, *doit* être *arithmétique,* c'est-à-dire en parties égales, ainsi que nous avons remarqué ci-dessus... » Alors, pour avoir la *première* consonnance, il divise la corde en deux, « ce nombre, dit-il, étant le *premier* de tous » ; cela lui donne l'intervalle d'*Octave* ou *Diapason* (c'est le terme des anciens). Puis il divise la corde en trois parties, ce qui lui donne deux consonnances : la *Quinte* formée par la vibration des deux tiers de la corde ; la *Douzième* correspondant au tiers de la corde. La division en quatre parties lui donne trois consonnances : le premier quart donne la *double Octave* ; les deux premiers quarts ou la moitié donnent de nouveau l'*Octave* ; les trois quarts donnent la *Quarte.* La division en cinq parties lui donne : le 1er 5me, la *double Octave* de la *Tierce majeure* ; les 2/5, la simple Octave du même intervalle ; les 3/5, la *Sixte majeure* (la *Sexte,* dit Descartes), & les 4/5, la Tierce majeure. La division en six parties ne donne qu'un nouvel intervalle : les 5/6 de la corde font entendre la *Tierce mineure.*

Je cite la phrase de Descartes qui termine cette analyse des divisions de la corde :

« ... Je puis encore, dit-il, diviser la ligne (la corde) en quatre, ou en cinq, ou en six parties, & non pas davantage, parce que la capacité des oreilles ne s'étend pas au delà, & que leur délicatesse ou imbécillité est telle qu'elles ne pourraient pas sans peine distinguer une plus grande différence de sons... » (Page 455.)

La raison est commode : le malheur est qu'elle est inexacte. Descartes lui-même va nous parler tout à l'heure du *ton* & de la *septième* ; or, d'après lui-même, le premier de ces intervalles est donné par huit parties d'une corde divisée en neuf parties & le second par huit parties d'une corde divisée en quinze parties. L'oreille saisit très bien l'intervalle appelé par Descartes *Demi-Ton majeur* (notre seconde mineure Mi-Fa), & pourtant il le représente par le rapport 15/16, ce qui veut dire qu'il est produit par la vibration des 15 seizièmes d'une corde.

La raison n'est donc pas bonne, & on ne voit pas le motif qui fait arrêter la division de la corde à six parties plutôt qu'à sept, ou à huit, ou à neuf, &c. C'est qu'en effet il n'y a pas de motif pour l'arrêter, j'entends de motif *a priori* : l'expérience seule peut montrer quelles sont les divisions que la sensibilité & la délicatesse de l'oreille peuvent tolérer : & si l'on songe que ce qu'on nomme le *comma* est très sensible à l'oreille & peut même être très aisément chanté ; que cet intervalle est représenté, d'après les nombres mêmes de Descartes, par le rapport 80/81, c'est-à-dire produit par quatre-vingts parties d'une corde divisée en *quatre-vingt-une parties*, on voit que nous sommes loin de compte, & qu'il est singulier qu'on s'arrête à la division d'une corde en six parties égales.

Ainsi : avancer *a priori* qu'on doit avoir les sons qui forment, avec un son donné, les *Consonnances* (les *Harmoniques*, diraient les modernes) par la division *arithmétique* ou *en parties égales* de la corde qui produit ce son, première erreur consistant en une affirmation entièrement gratuite que rien ne justifie.

S'arrêter dans cette voie à la division par six, seconde erreur, consistant en ce que d'abord on n'y voit aucune raison théorique, ensuite que la raison donnée par Descartes est contredite par lui-même quelques pages plus loin, & par l'existence en musique d'une foule d'intervalles que l'oreille distingue parfaitement, bien qu'ils correspondent, d'après Descartes même, à des divisions de la corde beaucoup plus compliquées que la division par six.

Une troisième erreur de cette théorie consiste dans le classement des *Consonnances* au point de vue de leur excellence harmonieuse. En effet, la conséquence *logique* des principes posés est que les *Consonnances* sont d'autant meilleures que les rapports de nombres qui les représentent sont plus simples : elles doivent donc, à ce point de vue, être rangées dans l'ordre suivant :

1° 1/2 Octave.
2° 2/3 Quinte.
3° 3/4 Quarte.
4° 3/5 Sixte majeure.
5° 4/5 Tierce majeure.
6° 5/6 Tierce mineure.

Notons, en passant, que, dans les ouvrages modernes, ces intervalles sont représentés par les fractions inverses de celles ci-dessus : 2, 3/2, 4/3, &c. C'est qu'on représente aujourd'hui le plus habituellement les intervalles par les rapports des *nombres des vibrations* de leurs sons extrêmes, tandis que Descartes & ses contemporains les représentaient par les rapports des *longueurs des cordes* qui faisaient entendre ces sons extrêmes : or, les nombres qui représentent les *longueurs* sont les inverses des nombres relatifs aux *vibrations*.

Descartes n'adopte pas tout à fait cette classification par ce motif « que la perfection d'un accord (intervalle) ne dépend pas seulement de ce qu'il est,

lorsqu'on le considère comme simple, mais aussi de tout ce qui en est composé... » (Page 466.) Il entend par intervalle *composé* l'intervalle simple augmenté d'une ou deux Octaves : & il a été amené à considérer les intervalles *composés* en remarquant qu'on ne pouvait entendre un son quelconque sans entendre aussi son Octave, ce qui est juste.

Partant de là, & prenant en considération les nombres qui représentent chaque intervalle & ses deux *composés*, Descartes arrive à la classification suivante des *Consonnances :*

Octave, Quinte, Tierce majeure, Quarte, Sixte majeure, Tierce mineure...

Encore ne le satisfait-elle pas complètement : d'un côté, au point de vue de la simplicité des nombres, la Quarte, 3/4, est meilleure que la Sixte, 3/5, & la Tierce mineure, 5/6 ; de l'autre, Descartes ne peut échapper au jugement de l'oreille qui affirme le contraire.

Il s'en tire de la façon suivante :

« ... La Quarte, dit-il, est la plus malheureuse des Consonnances, & jamais on ne la fait entrer dans la musique, si ce n'est par accident & avec l'appui des autres, non qu'elle soit plus imparfaite que la Tierce mineure ou que la Sexte mineure, *mais parce qu'elle approche si fort de la Quinte qu'elle perd toute sa grâce en comparaison d'elle...* »

Et plus loin, après avoir dit que la Quinte n'apparaissait jamais sans qu'on entendît aussi la Quarte, parce qu'on entend toujours l'Octave de la Tonique & que la Quarte par suite peut être appelée comme l'*ombre* de la Quinte, il ajoute :

« ... De là aussi il est aisé de juger pourquoi la Quarte n'a pas lieu d'elle-même dans la musique & qu'elle ne se met point entre la basse & une autre partie ; car ayant déjà dit que les autres accords ne servent dans la musique qu'à varier la Quinte, sans doute que la Quarte, qui en est l'ombre, sera absolument inutile à cet effet, puisqu'elle ne la varie point : car si on se servait de la Quarte contre la basse, alors la Quinte comme plus haute résonnerait toujours & ferait que l'oreille jugerait bien qu'elle est hors de sa place & mise en une plus basse, ce qui lui rendrait la Quarte tout à fait désagréable, comme lui ayant été présentée l'ombre pour le corps, l'image pour la chose même... » (Page 465.)

On ne peut imaginer de raison plus étrange présentée d'une façon plus bizarre : c'est ce qui me la fait indiquer, voulant donner aux lecteurs, par ce second exemple, une idée de ce mélange de logique, d'analyse, de vues justes & d'explications bizarres qui constituent les livres qui traitent de science musicale à cette époque.

Quoi qu'il en soit, malgré ses correctifs au sujet de la Quarte, & même en ne tenant pas compte de cet intervalle, la classification de Descartes est manifestement inexacte. Tout le monde sait que les intervalles les plus doux à l'oreille sont les *Tierces* & les *Sixtes* ; ce n'est qu'après elles que viennent

l'Octave, la Quinte, &c. La pratique sur ce point dément absolument la théorie.

Après avoir traité des *Consonnances*, Descartes recherche les intervalles qu'il appelle *Degrés* ou *Tons* :

« ... Les Degrés, dit-il, sont nécessaires dans la musique, principalement pour deux raisons : l'une pour pouvoir passer d'un accord à l'autre par leur moyen, ce qui serait difficile à faire par les seuls accords, du moins avec cette variété qui rend la musique agréable ; l'autre pour diviser en certains intervalles l'espace que le son occupe & embrasse, afin que par ce moyen la voix passe des uns aux autres plus commodément, & avec plus d'agrément & de douceur que si elle passait par des accords seulement... » (Page 470.)

Au premier point de vue, Descartes tire les *Degrés* de l'inégalité entre les consonnances ou accords.

En comparant les nombres qui représentent les longueurs d'une corde correspondant à ces accords, il ne trouve que quatre fractions différentes :

1/9	qui donne	le Ton majeur (UT-RÉ).
1/10	»	le Ton mineur (RÉ-MI).
1/16	»	le Demi-Ton majeur (MI-FA).
1/25	»	le Demi-Ton mineur (UT-UT DIÈZE).

Au second point de vue, c'est-à-dire au point de vue de la division de l'Octave en *Degrés*, Descartes remarque que l'Octave est déjà divisée par le Diton ou *Tierce majeure*, la *Tierce mineure*, la *Quarte* & la *Quinte*, & que par suite les Degrés doivent diviser ces premiers intervalles. Or, la Tierce majeure (UT-MI) se divise en ton majeur (UT-RÉ) & ton mineur (RÉ-MI) ; la Tierce mineure (RÉ-FA) en ton mineur (RÉ-MI) & demi-ton majeur (MI-FA) ; la Quarte en tierce mineure & ton mineur, ou en ton majeur, ton mineur & demi-ton majeur ; par suite l'Octave en trois tons majeurs, deux tons mineurs & deux demi-tons majeurs.

Descartes exclut de la composition de l'Octave le demi-ton mineur, parce que, dit-il, il ne divise pas immédiatement les consonnances. Il exclut aussi les Degrés qui naîtraient de la division des précédents par la même raison, & par d'autres tout aussi peu concluantes dont la discussion nous entraînerait trop loin.

Il est à remarquer que cette division de l'Octave en Degrés ou Tons est déduite du rapport qu'ont entre elles les consonnances Quinte, Quarte, Tierce, &c., &c., & essentiellement du rapport entre les *nombres* qui représentent les longueurs de corde correspondant à ces consonnances 2/3, 3/4, 4/5, &c. Or, j'ai déjà montré que la façon arbitraire dont ces nombres avaient été trouvés enlevait à cette théorie toute base sérieuse ; que la classification harmonieuse des consonnances déduite logiquement de cette théorie était en contradiction manifeste avec la vérité. Il en résulte donc que cette théorie de la division de

l'Octave en tons majeurs, tons mineurs, demi-tons majeurs, n'a pas plus de fondement que la théorie des consonnances.

Les Degrés & les Consonnances qui composent les éléments de l'Octave trouvés, il s'agit de savoir *dans quel ordre* on les disposera dans l'Octave, ou, en d'autres termes, comment sera constituée *la Gamme ;* par exemple, dans la tierce majeure, formée d'un ton majeur & d'un ton mineur, comment disposera-t-on ces tons ? Faudra-t-il mettre le mineur en premier ou en dernier lieu ?

Descartes n'a, sur ce point, aucune donnée rationnelle ; il est embarrassé par ses nombres, par la différence entre les tons majeur & mineur, par l'absence (à son époque) d'un nom pour le 7e degré de la *Gamme,* ce qui conduisait à ce qu'on appelait les *Muances.* Il expose alors rapidement & de la façon la plus obscure du monde (ce qui tendrait à faire croire qu'il ne se comprenait pas bien lui-même, pas plus que ses contemporains, en cette matière) pourquoi « il n'y a que cinq intervalles par où la voix passe & se meut naturellement, d'où il est arrivé qu'on a donné ces cinq intervalles à la *Voix* (Gamme) *de nature* & qu'on n'a inventé que six syllabes, comme autant de caractères pour les exprimer, savoir : Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La ».

Il expose ce que c'est que la *Voix en Bémol* & la *Voix en Bécarre ;* il parle des *Muances,* des *Dièzes,* sans donner à ce sujet aucune explication (aussi n'en parlerai-je point à son sujet), & enfin il explique à quoi servaient les trois clefs d'Ut, de Fa & de Sol.

Tout cela, je le répète, d'une manière très brève & très obscure. C'était, en effet, au XVIIe siècle, la partie la plus difficile de la théorie musicale que d'expliquer cette pratique bizarre des *Muances :* elle est trop écourtée & trop obscure dans notre auteur pour qu'on puisse la faire comprendre aux lecteurs qui ne la connaissent pas par l'analyse des lignes qu'il y consacre ; on ne le peut qu'en étudiant, comme j'espère le faire plus tard, d'autres musicologues dans les œuvres desquels cette matière est plus amplement traitée dans tous ses détails.

Ces explications terminent la partie relative aux Degrés ou Tons.

Restent les intervalles appelés *Dissonances.*

Descartes appelle de ce nom « tous les intervalles autres que les *Consonnances* & les *Degrés* ». On voit qu'il n'y attache nullement l'idée moderne de dureté pour l'oreille.

« ... Il y en a de trois sortes, dit-il, car ou elles naissent des Degrés seuls & de l'Octave, ou de la différence qu'il y a entre le Ton majeur & le Ton mineur, que nous appelons *Schisme,* ou enfin de la différence qu'il y a entre le Ton majeur & le Demi-Ton majeur... » (Page 486.)

Dans le premier genre, il comprend les *Septièmes* & les *Neuvièmes* majeures & mineures, &c., &c., &c.

Dans le second, une quantité d'intervalles formés des consonnances augmentées ou diminuées de ce qu'il nomme *Schisme.*

Dans le troisième, le *Triton* ou *Quarte* dans laquelle le Ton majeur est substitué au Demi-Ton majeur, & la *Fausse Quinte,* produite par une substitution contraire.

Descartes indique avec soin tous les nombres qui représentent, d'après lui, les longueurs de corde correspondant à tous ces divers intervalles, & il termine ce qu'on peut appeler sa *Théorie de l'intonation* par cette remarque générale très importante en ce qu'elle résume sur ce point sa doctrine :

« ... Nous finirons ici l'explication de toutes les propriétés du son où il faut seulement remarquer, pour confirmer ce que nous avons dit ci-devant, que toute la diversité des sons à l'égard de l'aigu & du grave naît de ces nombres 2, 3 & 5, & que tous les nombres qui expliquent les Degrés & les Dissonances sont composés de ces trois seulement, par lesquels étant divisés on les réduit à l'unité... » (Page 490.)

(*A suivre.*)

E. Mercadier,
Directeur des Études à l'École polytechnique.

Étienne Dupont. **Les anciennes cloches de l'abbaye du Mont Saint-Michel.**

Un clocher sans cloches est comme un corps sans âme, & l'impression de tristesse qu'il donne est plus vive encore, quand on sait que la tour, aujourd'hui silencieuse, a, jadis, frémi des vibrations de l'airain.

Le clocher du Mont Saint-Michel a été restauré dernièrement ; &, sur la tour romane, carrée & massive, se dresse une flèche aiguë, rappelant un peu celle que le voyageur de Thou contemplait, à la fin du XVIe siècle, & qui, elle aussi, était, dit-on, surmontée d'un saint Michel, doré également, comme celui de Fremiet, & qui brillait aux rayons du soleil, « ad solis radios rutilans ».

Mais il faut quitter l'espoir d'entendre, du moins pour un avenir prochain, les cloches résonner dans la tour reconstruite à grands frais & à grandes peines. Seuls, quelques Micheliens, épris de l'histoire de la plus célèbre Abbaye-Forteresse de France, écoutent dans leur imagination l'écho très lointain des belles sonneries d'autrefois.

Certes, les cloches du Mont Saint-Michel mériteraient mieux que trois ou quatre pages rapides ; elles pourraient donner matière à une étude & la chalchographie du Mont ne serait peut-être pas le chapitre le moins intéressant de l'histoire du glorieux monastère. Mais ce travail, pour être complet, serait très difficile à écrire, la plupart des documents à mettre en œuvre étant disséminés dans beaucoup d'ouvrages dont les principaux & les plus nombreux sont des manuscrits.

Cette étude ferait connaître tout d'abord que la première sonnerie fut installée, au Mont, *vers* 1060, par les soins de Radulphe. Cet abbé, qui était

le huitième depuis la fondation du monastère, avait été désigné d'office par Guillaume, duc de Normandie. Il succédait à Suppon qui avait dilapidé les ressources de l'abbaye & qui « pour ces noyses (dit l'annaliste D. Huysne — manuscrit de la bibliothèque d'Avranches) fut déposé de sa charge ». Radulphe de Beaumont (que plusieurs historiens confondent avec Ranulphe de Bayeux) fut à peine en fonctions qu'il rétablit l'ordre dans les finances du monastère ; &, grâce à des libéralités provenant de moines riches, tels qu'Ancelin & Néel, il put continuer les grands travaux commencés par Hildebert & Richard. C'est ainsi qu'en 1058 il faisait édifier à l'intersection de la nef & des transepts de l'église les magnifiques piliers triomphaux qui existent encore aujourd'hui & sur lesquels il éleva une tour, que devaient détruire ou achever de ruiner les incendies de 1112, 1135, 1300, 1350, &c. Dans cette tour, Radulphe de Beaumont fit installer une sonnerie.

De combien de cloches se composait-elle ? Où ces cloches avaient-elles été fondues ? Quel en était le poids ? Le ton ? Ce sont là toutes questions auxquelles il est impossible de répondre d'une façon précise, si l'on veut puiser à des sources sûres.

Il est à remarquer, en effet, que les anciens annalistes du Mont Saint-Michel, qui ont rapporté tant de faits relatifs à leur abbaye, qui se sont constamment évertués à mettre en lumière les actions d'éclat des chevaliers & des simples hommes d'armes, la science ou la piété des bénédictins, la hardiesse & le génie des architectes de la Merveille de l'Occident, qui n'ont pas hésité à nous entretenir d'événements de peu d'importance, qui ont même signalé de petits faits avec une puérile naïveté, sont presque muets sur les cloches de leur abbaye. Deux ou trois lignes à ce propos dans leurs chroniques & dans leurs annales, & c'est tout. Compulsez avec soin l'*Histoire de la célèbre abbaye du Mont Saint-Michel, au péril de la mer, le tout recueilli des anciens titres, chartes et pancartes, par un religieux bénédictin de la congrégation de Saint-Maur* (ms. 209, Bibliothèque d'Avranches) ; feuilletez le *Chartularium* (ms. 210, ibidem) ou les trois volumes, également manuscrits (mss. 211, 212, 213, ibid.), ayant trait à son histoire, vous ne trouverez rien de complet ou de précis en ce qui concerne les cloches.

Au sujet des clochettes suspendues dans le campanile primitif, les textes sont muets. La première mention remonte seulement à la moitié du XIe siècle. Elle a trait à la sonnerie de Radulphe. Une de ses cloches avait nom Rollon. (L'abbé Manet, *Histoire de Bretagne,* III, 241, lui donne pour date de fonte 1047 : il n'indique pas la source de son information que nous tenons pour erronée.) Rollon était aussi le nom d'une des cloches de Gand ; &, de même que celle-ci sonnait « quand il avait la guerre en Flandre », de même celle-là était mise en branle & tintait le tocsin d'alarme, quand le Mont Saint-Michel était menacé par ses ennemis. A sa voix se ralliaient les vassaux de la rive normande & le son devait en être grave & puissant, puisqu'il s'étendait à plus de deux lieues.

Au XIIe siècle, Bernard, religieux profès de l'abbaye du Bec & prieur de Cernon, fut élevé à la prélature par le duc de Normandie ; &, vers 1135, il acheva l'église & donna deux cloches « pour meubler la tour ». Les chroniqueurs affirment que le son en était harmonieux : « Campanariam suave sonantibus campanis implevit, Radulphum imitatus abbatem qui pridem signum, quod Rollonam vocant, ad arcendas Brittonum insidias fusoria arte componendum curaverat. »

A peine ces cloches étaient-elles installées qu'un incendie, « allumé par une bande de canailles & de fripons de la ville d'Avranches », détruisait le monastère : mais on put préserver l'église. Malheureusement l'incendie de 1300, occasionné par le tonnerre, fut désastreux pour l'abbaye : « La foudre, dit D. Huysne, écrasa l'église, *toutes les cloches furent fondues ;* les toits de l'église, du dortoir & des autres logis furent brûlés & les charbons, tombant sur la ville, ne laissèrent aucune maison sur pied. Il semblait qu'on ne devait plus penser à rebâtir si magnifiquement ce monastère, brûlé déjà cinq fois, & que c'était un signe manifeste que Dieu n'aimait pas ces splendides édifices. » (D. Huysne, ms., ibid.)

Mais, grâce à la générosité des pèlerins, aux largesses des abbés, aux dons royaux & princiers, la tour fut bientôt reconstruite & « habitée » par de nouvelles cloches, si bien qu'en 1594 l'abbaye en possédait neuf.

La foudre qui, cette année-là, tomba sur le clocher « dont la pyramide », ainsi que le constate avec orgueil le chroniqueur, « était la plus haute du royaume », mit le feu à la tour & fit couler le métal à flots : « fluit æs rivis. » Cependant, Jean de Surtainville, sur l'ordre du fermier général & de l'abbé François de Joyeuse, « fit refaire le clocher & fondre quatre cloches où fut mis le nom de l'abbé ». Enfin, à une date qui se place entre 1633 & 1636, Dom Michel Perron, quatrième prieur, fit *refondre* deux cloches de la tour ; ces cloches furent baptisées : Benoiste & Catherine. (Voir ms. D. Huysne, Bibl. d'Avranches, n° 209, folio 46.) Nous savons, cette fois, d'une façon indiscutable, que la fonte de ces cloches eut lieu, au Mont Saint-Michel même, « dans la salle qui est au-dessous du réfectoire ». Cette salle n'est autre que l'Aumônerie, pièce située à l'étage inférieur de la Merveille. En 1872, M. Corroyer y découvrait les débris d'un fourneau & « quelques morceaux d'une coulée de métal blanc couvert d'oxyde vert, indiquant un alliage où le cuivre existe en assez grande quantité ».

Donc, vers le milieu du XVIe siècle, l'abbaye possédait au moins dix cloches.

Le 26 mars 1703, sous la prélature d'un baron allemand, Frédérick Karq de Bamberg, que d'autres appellent Carle de Bebambourg (un nom qui est une véritable onomatopée pour le parrain d'une cloche), une nouvelle cloche fut montée dans la tour. Elle portait, gravées sur elle, les armes de l'abbaye & celles des bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur. Elle fut

connue sous le nom de *cloche de brume,* & c'est elle que l'on sonnait, à partir de ce moment, par les temps de brouillard, pour guider à travers les grèves les pèlerins ou les pêcheurs égarés.

Lors de la Révolution, les cloches du Mont Saint-Michel furent données à la cathédrale de Coutances, sauf, *peut-être,* deux ou trois qui furent concédées à des églises voisines du Mont & celle de Bebambourg qui resta au Mont Saint-Michel. Cette dernière fut, dans le premier quart du XIXe siècle, l'objet d'une contestation entre le département qui en réclamait la propriété & la commune qui opposa victorieusement la possession.

A propos de ces cloches certains manuscrits révèlent de singulières coutumes. Ainsi, le seigneur de Fougères devait, en des solennités spéciales, « sonner la cloche pour vêpres & matines, jusqu'à ce que les serviteurs de l'abbaye lui prissent la corde des mains ». Les archives font aussi mention de donations faites par des personnes généreuses en faveur « des sonneurs donnant adresse aux gens en périls pendant les frimas & les brouillards ».

On sait, en effet, que d'épaisses brumes couvrent souvent toute la baie du Mont Saint-Michel ; le brouillard, comme la mer, y règne en maître souverain ; tantôt il monte soudainement « en hailles » qui se rapprochent rapidement, & bientôt la baie entière est ensevelie sous un immense & impénétrable voile gris. Quelquefois, les pêcheurs réussissent à retrouver leur route par l'examen des petites rides laissées par la mer en se retirant sur les sables mous ; ils peuvent ainsi déterminer, en connaissant la direction du reflux, le point où ils doivent se trouver par rapport au Mont. Mais le seul guide est le son, & la voix de la cloche de brume sauve bien des malheureux égarés.

Les cloches du Mont Saint-Michel avaient ainsi une triple mission : religieuse, guerrière & charitable. Elles annonçaient les offices & leurs joyeuses volées portaient aux populations de la côte la nouvelle de l'élection de l'abbé ou l'annonce de ces fêtes, si solennelles au XVe siècle, dont la basilique était le théâtre. Elles sonnaient, lors des visites royales & princières : « Nous entendions, écrit madame de Genlis, au cours de son voyage de 1777, nous entendions un bruit lugubre de cloches qu'on sonnait en l'honneur des princes, & cette triste mélodie ajoutait beaucoup à l'impression mélancolique que nous causaient tous ces objets nouveaux. »

Au jour du péril, elles sonnaient pour signaler l'approche de l'ennemi. A leurs voix accouraient les fidèles vassaux de l'abbaye & Dieu sait si cette voix se fit entendre durant la guerre de Cent Ans ! Enfin elles étaient la boussole sonore des infortunés qu'enveloppait le terrible brouillard.

Depuis un siècle leurs voix se sont tues. C'est un regret à ajouter à tant d'autres ; car c'était encore, vraiment, une des beautés de l'abbaye normande que « cette grande musique de cloches, épandant leurs volées d'une tour élevée de trois cent pieds, dans un espace vide de dix lieues carrées ».

ETIENNE DUPONT.

P. Aubry. **La légende dorée du Jongleur.** (*Fin.*)

Le fabliau de saint Pierre & du jongleur est bien une des plus joyeuses fantaisies que le moyen âge nous ait laissées : avec lui la légende du jongleur finit en comédie & sur cette morale que l'enfer n'est point fait pour les jongleurs.

Voici d'ailleurs ce qui en est. Un jongleur qui, dans sa vie sur terre, avait perdu tout son bien & compromis gravement le salut de son âme, fréquentant les tavernes & les mauvais lieux, vint à mourir. Un diable, qui passait non loin en quête de quelque gibier d'enfer, trouva l'occasion bonne, mit la main au collet de notre bohème & l'entraîna comme une excellente prise dans les satanesques profondeurs. Là, on le prépose aux fourneaux, & on lui laisse la garde de tous les damnés qui sont en train de rôtir, pendant que les diablotins montent sur terre à la recherche de la clientèle.

Mais voici que, pendant ce temps, saint Pierre, déguisé & méconnaissable, vient à passer par les enfers &, voyant notre jongleur, dont il connaissait l'amour immodéré du jeu, lui propose une partie de trémerel. Il montre beaucoup de pièces d'or. — « Mais je n'ai rien, répond le jongleur. — Qu'est cela, répond saint Pierre, on s'arrangera toujours ! tu auras bien quelque chose à me donner si tu perds. Tiens, ne fût-ce qu'une de ces âmes, que tu fais si gentiment rôtir ! — Plus souvent, répond l'autre, mon maître me mangerait tout vif s'il en manquait une seule. — Que non, réplique saint Pierre, en manquerait-il deux ou trois que ton patron ne s'en apercevrait point. » — Et le malin saint Pierre se fait si persuasif que le jongleur prend les dés, joue & perd, il perd encore plus, & plus il perd, plus il s'entête à jouer & à perdre, si bien qu'en fin de compte, effrayé des conséquences, il se fâche & traite saint Pierre comme un vulgaire bonneteur, l'accuse de tricher & se jette sur lui pour le battre. Mais le saint est un robuste gaillard & notre jongleur, n'étant pas le plus fort,

Sire, dist-il, or faisons pés,
Et rejuons par amistié.

On joue à quitte ou double & saint Pierre a gagné toutes les âmes commises à la garde du jongleur. Il n'est pas plus tôt parti que les diables rentrent. Alors, la scène est plaisante & les explications du pauvre jongleur sont plutôt embarrassées. On ne le mange pas tout vif, mais le diable déclare que les jongleurs sont une trop mauvaise clientèle & que le meilleur tour à jouer à saint Pierre est de les envoyer tous en paradis.

*
* *

Telles sont donc les légendes que le moyen âge a conçues & qui, dans une forme souvent exquise de poésie, nous ont été conservées.

C'est à bon droit que nous pouvons considérer l'ensemble de ces récits & de ces fabliaux comme une véritable légende dorée du jongleur. Jacques de Voragine ne l'a point écrite, c'est vrai, mais son livre célèbre demeure éternellement ouvert, &, si humble soit-elle, la cause de ces pauvres jongleurs n'est point pour être rejetée au tribunal de la clémence divine. Nous voyons en effet les saints ou la Vierge Marie regarder avec compassion ces jongleurs que la société du moyen âge tenait volontiers en dehors d'elle. Fictions poétiques ! nous objectera-t-on. Soit ! mais ces fictions étaient répandues dans la société & admises par elle.

Il y avait donc de bons & de mauvais jongleurs, comme, dans le monde féodal lui-même, il y avait de bons & de mauvais seigneurs. A côté de ces jongleurs âpres au gain, ivrognes, violeurs de filles, détrousseurs de grand chemin, blasphémateurs & sacrilèges, l'histoire nous apprend que d'autres menaient réellement une vie exemplaire. Je n'en veux pour témoin que ce jongleur d'épopée, le héros de ce joli poème en langue d'oc de Daurel & Béton. C'est l'histoire du pauvre jongleur Daurel qui substitue son propre enfant à l'enfant de son seigneur dont un traître avait décidé la mort. Le pauvre père assista au supplice du cher petit que l'on prit par les pieds & dont on brisa la tête contre un pilier. Quel sanglot ! quelle colère ! Et il se disait en lui-même : « Mon fils est mort, mais le fils de mon maître est vivant ! » Ce n'est qu'un roman sans doute, mais il ne faut pas oublier qu'on le lisait dans tous les châteaux & que les poètes prenaient généralement leurs modèles dans la société qui les entourait (1).

En outre, le jongleur pouvait en certains cas s'élever, à force de bravoure & de dévouement, au-dessus de sa condition, & nous savons qu'il est un certain nombre de troubadours qui ont commencé par être jongleurs & qu'il en est plusieurs qui, un jour, ont été faits chevaliers.

Même dans leur état, les sentiments pieux ou délicats ne leur sont pas interdits, & c'est un jongleur qui écrit :

Je ne truis pas pour robe avoir
Je ne truis mie pour avoir
Mais pour l'amor la bele avoir
Que n'a compaigne ne pareille
A sa biauté ! (2)

Un texte historique, tiré de la *Vita sancti Ayberti* (3), nous apprend la piété d'un jongleur : *Itaque cum esset* [*sanctus Aybertus*] *iuuenis et laicus in domo patris sui, et sanctitatis, ut dictum est, amator, forte quadam die audiuit mimum cantando referentem uitam et conuersionem sancti Theobaldi et asperi-*

(1) Gautier, *La Chevalerie*, p. 565.
(2) Cf. *Berta de li grand pié*, v. 56, p. 180. — *Romania*, 1874, p. 341.
(3) *Acta Sanctor.*, April., t. I, p. 672.

tatem uitæ eius, quam numquam uiuendo deserens, tandem perpetuam adeptus est gloriam.

Il y avait donc de pieux jongleurs. Oui, & c'est à ceux-là que nous devons la presque totalité de la poésie dévote du moyen âge, la cantilène de sainte Eulalie, la vie de saint Léger, le poème de la Passion, & tant d'autres œuvres ; & ceux qui « chantaient de geste » Charlemagne ou Roland n'étaient point gibier d'enfer non plus. Ce n'était point à eux que Gratien déniait le droit de tester en justice, ou que Jean de Salisbury refusait la communion.

Mais dans le clergé d'alors il y eut des esprits plus libéraux, nous en sommes assurés par des textes précis, comme celui de saint Thomas d'Aquin où il est dit que la profession de jongleur n'est pas mauvaise en soi, *eorum officium non esse secundum se illicitum* (1).

Dans un traité *De septem sacramentis* (2), encore manuscrit, à la Bibliothèque Nationale de Paris, le canoniste va plus loin : *Sed si cantant cum instrumentis et de gestis ad recreationem et forte ad informationem uicini sunt excusationi.*

Mais le texte le plus curieux qui nous prouve la tolérance de l'Église au moyen âge en faveur des jongleurs qui ne faisaient point étalage d'impiété est le célèbre passage de Thomas de Cabham, dans son *Pénitentiel,* vers la fin du XIIIe siècle :

Est etiam tertium genus histrionum qui habent instrumenta musica ad delectandum homines; et talium sunt duo genera. Quidam enim frequentant publicas potationes et lasciuas congregationes et cantant ibi diuersas cantilenas ut moueant homines ad lasciuiam, et tales sunt dampnabiles sicut et alii. Sunt autem alii qui dicuntur ioculatores, qui cantant gesta principum et uitam sanctorum et faciunt solatia hominibus uel in egritudinibus suis uel in angustiis et non faciunt nimias turpitudines sicut faciunt saltatores et saltatrices et alii qui ludunt in imaginibus inhonestis. Si autem non faciunt talia, sed cantant in instrumentis suis gesta principum et talia alia utilia ut faciant solatia hominibus, sicut supra dictum est, bene possunt sustineri tales, sicut ait Alexander papa. Cum quidam ioculator quereret ab eo utrum posset saluare animam suam in officio suo, quesiuit papa ab eo utrum sciret aliquod alius opus unde uiuere posset. Respondit ioculator quod non. Permisit igitur papa quod ipse uiueret de officio suo, dummodo abstineret a predictis lasciuiis et turpitudinibus (3).

Voilà bien la vraie doctrine de l'Église tolérante : elle ne condamne point le jongleur en raison de sa profession ; mais seulement quand le jongleur viole les lois religieuses ou morales, l'Église sévit contre lui.

C'est l'enseignement qui découle des textes canoniques que nous avons rapportés : l'histoire est donc en conformité avec la légende, & les jongleurs

(1) Secunda Secundæ, quæst. 108, art. 3.
(2) Paris, Bibl. Nat., lat. 14859, fol. 322, XIIIe s.
(3) Cf. Hauréau, Notices & extraits, XXIV, 284 & sqq.

ne bravaient point les préjugés de leur siècle, quand ils faisaient intervenir les personnes célestes dans un débat en leur faveur, quand ils montraient la Vierge Marie souriant au pauvre diable qui dansait devant elle.

Cette tolérance de l'Église au moyen âge, contraire à bien des doctrines reçues, a quelque chose de touchant dans sa simplicité. Nous nous plaisons d'autant à nous arrêter devant elle, comme devant une relique de l'histoire, qu'elle ne semble pas avoir vécu, ou si, plus qu'au temps de Molière, le théâtre fraternise avec l'autel, c'est que l'un & l'autre y trouve son intérêt; mais, dans les questions où l'art seul est en jeu, on croirait qu'un vent d'intolérance a soufflé, & nous voyons en divers diocèses de France des évêques, ignorants des choses de la musique, prohiber un chant qu'ils ne comprennent point & mettre presque en interdit des musiciens, épris de leur métier, & qui dans la pratique du chant grégorien ou palestrinien n'ont jamais cherché que la beauté de l'art religieux, épuré & dégagé de toutes les contingences mondaines : il semble parfois qu'à s'occuper de musique liturgique on doive trembler pour le salut de son âme.

Nos pauvres jongleurs du moyen âge avaient au moins pour les consoler l'espérance de voir un jour la Vierge leur sourire, comme elle avait souri à plusieurs d'entre eux. Dans le positivisme de l'heure présente, un tel miracle semble bien improbable; mais il reste toujours comme soutien à ces jongleurs du bon Dieu, aux *uiellatores Dei,* qui veulent donner à son Église un chant digne d'elle, la poésie de l'art & la satisfaction du devoir accompli.

PIERRE AUBRY.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Théâtre National de l'Opéra-Comique : **L'Ouragan,** drame lyrique en 4 actes, par E. Zola & A. Bruneau. (Partition chez Choudens.)

Richard aime la douce Jeannine, qui l'aime; mais elle a une sœur, l'impérieuse Marianne, qui aime Richard & n'en est pas aimée. Marianne force Jeannine à épouser le frère de Richard, Landry le Jaloux; Richard s'exile. Il revient un jour, & sa passion pour Jeannine se réveille aussitôt. Marianne surprend l'ivresse des deux amoureux & les livre à la fureur de Landry; mais au dernier moment, comme l'homme qu'elle aime va être égorgé sous ses yeux, elle tue le meurtrier qu'elle a armé. Richard & Jeannine sont libres, mais l'union est impossible entre deux êtres que la vie a séparés : l'un est hardi, l'autre craintive; l'un veut fuir le remords & chercher les aventures, l'autre rêve d'un bonheur paisible qui reposera son âme lasse : c'est pourquoi ils se quittent. Jeannine restera avec sa sœur repentante, & leurs amours déçus se consoleront entre eux. Sujet tout classique, on le voit, parce que l'intérêt en est tout intérieur; les quatre personnages, liés entre eux par des sentiments contrariés, forment un système équilibré de

forces antagonistes; un fait, un choc, & l'équilibre est rompu : les sentiments se déclenchent, s'accrochent, se combattent; de ce conflit sort un acte, le meurtre de Landry, & un nouvel état d'équilibre s'établit entre les éléments, réduits à trois, de ce problème de mécanique sentimentale; l'horlogerie d'Andromaque, un peu plus compliquée, n'est pas, au fond, différente; & l'on a déjà reconnu le revirement d'Hermione.

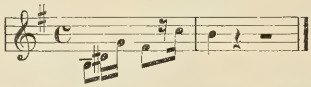
Ce caractère du sujet n'a pas été méconnu par M. Zola lorsqu'il parle « de pousser « à leur expression la plus tragique tous ces facteurs du drame humain, de les exaspérer « & de les heurter dans une action la plus nette & la plus décisive possible : de l'essence « d'humanité, si l'on peut dire ». Racine eût mieux dit, mais n'eût pas pensé autrement. Le malheur est que M. Zola était, moins que personne, capable de rendre intéressant & vivant ce jeu des passions humaines; ses personnages n'ont pas la finesse d'analyse, la délicatesse de perception intérieure des héros de Racine; ils n'ont pas davantage l'irrésistible puissance d'émotion qui nous fait suivre, presque malgré nous, les sautes de sentiments inexplicables d'un héros de Dostoïewsky ou d'Ibsen, parce que nous les sentons venues du tréfonds de l'âme humaine : les mouvements qui les agitent ne viennent ni de leur cœur, ni de leurs nerfs, ni de leur raison, mais de la volonté de l'auteur, toujours apparente : rien qui distingue l' « amour dominateur » de Marianne de l' « amour sensuel » de Jeannine, si ce n'est le nom; rien qui caractérise le beau Richard, fasse reconnaître en lui une âme tourmentée de désirs sans bornes. Abandonné à lui-même, chacun de ces personnages retomberait inerte, comme une marionnette dont les fils sont cassés; pour tirer ces fils, la main de M. Zola est toujours nécessaire.

C'est pourquoi le drame, privé de son véritable & profond intérêt, a été compliqué d'éléments accessoires. Un certain réalisme d'abord : la scène se passe dans une île de pêcheurs, & non dans un palais; cette île d'ailleurs est abstraite elle-même & introuvable sur les cartes; &, quant aux pêcheurs, ils parlent la langue la plus incolore & la plus « littéraire » qui se puisse imaginer : « Par les beaux temps, par les gros temps, les barques de Goël s'en vont à la pêche, pour les *maigres hasards* des filets, ô mer douce & mauvaise, exécrée, adorée! » Seul Landry gagne quelque chose à ce choix du milieu : à la jalousie il joint l'ivrognerie, une ivrognerie fort convenable, qui ferait sourire Coupeau, & qui d'ailleurs donne le change sur son vrai caractère : son entrée, au premier acte, est celle d'un mauvais mari, buveur & violent, & non d'un jaloux exaspéré par la possession même de la femme dont le cœur lui échappe. — Le réalisme restant insuffisant & décoloré par la généralité même du sujet, on lui joindra le symbolisme : un ouragan traversera la mer comme la passion traverse les cœurs; &, après le crime, après les naufrages de la nuit, le calme renaîtra sur les flots chargés de cadavres comme dans les cœurs chargés de remords. Ce symbole, pour n'être pas des plus neufs, est du moins fort clair, & prête à de beaux développements poétiques & musicaux. On peut en dire autant de la baie de Grâce qui abrite les coupables amours de Richard & de Jeannine, & de l'arbre géant qui les conseille; mais d'autres symboles sont moins heureux : ainsi Jeannine n'est pas une amoureuse, elle est le Désir; Marianne n'est pas une jalouse, elle est l'Orgueil : c'est ce qui ressort de ce dialogue, dont on appréciera le parfait naturel : « Tu es le Désir, la femme qui perd le monde, qui sème la démence & les catastrophes. — Et toi, sœur despotique & farouche,... tu es l'Orgueil, l'éternel besoin de domination. » Le moindre grain de mil, je veux dire le moindre trait de vérité morale, ferait bien mieux notre affaire. Ce n'est pas tout encore : la soif de liberté, de vie débridée, qui pousse Richard à travers le monde, au lieu de nous être montrée en lui, est incarnée en une jeune sauvagesse, Lulu, « nom de musique & de caresse », qu'il a ramenée d'un lointain pays : « Je suis, dit-elle, son âme voyageuse. » On ne s'aperçoit que trop que le pauvre Richard a perdu son âme, & les divagations de Lulu sur

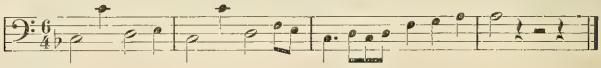
l'île où elle est née, peuplée de « filles au grand cœur », ne nous consolent pas de cette perte. Nous écartons le vain appareil de ce symbolisme puéril, pour interroger le cœur des personnages, & nous le trouvons froid; le drame entier s'écroule par la base : les sentiments qui en sont la donnée même & d'où tout doit sortir n'existent pas.

De cette ruine, la musique sauve une partie, mais elle pouvait sauver davantage. On pouvait tirer une belle symphonie de ce drame manqué, où la mer « est sans cesse en vue ou en action; elle y joue presque le rôle d'un acteur passionné; elle le berce tout entier (1) ». A défaut de la voix humaine, les voix de la nature y pouvaient chanter; absorbés, grâce au pouvoir divin de la musique, & emportés dans le tourbillon des éléments, les personnages perdaient toute prétention à la vie; ils étaient, comme le Faust de Berlioz dans la Course à l'abîme, le jouet de forces supérieures, dont la lutte devenait le véritable drame.

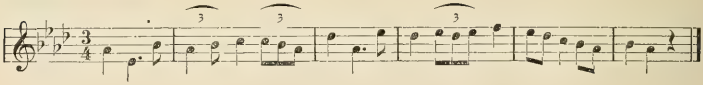
Mais M. Bruneau ne l'entendait pas ainsi : il se fait de son art une idée très noble & très sévère, très classique aussi : la musique doit se modeler docilement sur le sujet, tel que le poète l'a rêvé; elle doit traduire les mots & les sentiments du drame avant de songer au décor; elle ne doit jamais prendre le pas sur le texte. C'est pourquoi il a pris soin d'abord de caractériser les personnages, & il y a réussi mieux qu'on n'eût pu croire, étant donnée leur indigence psychologique. Le motif de Landry, par exemple, est vigoureux, oblique & brutal :



Il a attribué également un motif à chacun des acteurs inanimés & symboliques du drame : l'île, les récifs, la baie, l'arbre, la tempête ; ces motifs sont très expressifs, & deux sont fort beaux : celui de l'île (je suppose), par lequel s'ouvre le drame :



& celui de l'arbre :



Puis il a traduit les paroles du texte par une mélodie exactement appropriée où se trouvent encore de belles lignes (surtout dans les rôles de Marianne & de Lulu); & il lui a donné pour support tantôt l'un, tantôt l'autre de ses motifs caractéristiques, parfois modifié, comme le thème de l'île dont le rythme change deux fois, le plus souvent dans son état primitif. Rien de plus simple & de plus sobre que cet art auquel on ne peut reprocher que sa nudité : on regrette que ces idées mélodiques, belles en soi, ne se développent pas davantage, en se transformant, se combinant entre elles suivant les ressources propres à l'art musical. On a dit que la musique de M. Bruneau était laide ; ce reproche, appliqué à *l'Ouragan*, est fort injuste : ce ne sont pas quelques modulations imprévues, quelques frottements inusités qui doivent nous révolter : nous en admettons journellement bien d'autres ; &, si M. Bruneau méprise quelques transitions surannées,

(1) G. Paris, *Poèmes et Légendes du Moyen Age : Tristant et Yseut*, p. 123.

quelques artifices chromatiques trop chers à nos contemporains, il faut plutôt le louer de sa franchise. Mais ce qui est vrai, c'est que sa musique n'est pas belle d'une beauté *musicale*. Un motif est un germe gonflé de sève ; lancez-le dans l'orchestre, & vous le verrez s'épanouir en luxuriantes floraisons ; il engendrera, à l'infini, les variations, toutes différentes, & toutes animées de sa vie, il se prolongera en développements inattendus & naturels à la fois ; il se superposera à lui-même de mille manières ; il attirera à lui les autres parcelles mélodiques éparses & leur imposera sa forme & son esprit. Cette tendance à la vie, à l'extension, à la conquête indéfinie, est sans cesse réprimée chez M. Bruneau ; son œuvre abonde en idées souvent belles ; mais une idée, en musique, est peu de chose encore, si elle ne se développe. Et je sais bien qu'un musicien de théâtre ne peut s'abandonner sans réserve à sa fantaisie comme un symphoniste ; mais encore ne doit-il pas laisser de côté, par système, les ressources de son art, car alors pourquoi ne pas supprimer la musique elle-même ? C'est d'une heureuse alliance de l'expression dramatique avec le développement symphonique que sort le drame musical ; &, dans le cas de *l'Ouragan*, comme le drame existe à peine, c'est la musique qui devait passer au premier plan ; le symphoniste devait faire oublier l'écrivain. M. Bruneau met, tout au contraire, un soin pieux à s'effacer devant M. Zola ; sans cesse il semble dire à sa musique : « Halte-là ! » De là, dans toute l'œuvre, quelque chose de guindé, de tendu, d'austère, qui finit par fatiguer. Ni l'île sauvage, ni la baie de Grâce, ni même la tempête, n'engendrent une musique vraiment libre & riche : des indications qui se répètent & parfois, par leur répétition même, arrivent à produire un effet tragique (ainsi le motif de la tempête au 3e acte) ; mais où est la fougueuse inspiration de Berlioz, le vaste panthéisme de Wagner animant la forêt bruissante, ou le profond sentiment poétique de V. d'Indy, faisant surgir, aux sons d'un chant de pâtre, tout un horizon de montagnes mélancoliques ? La musique de M. Bruneau a le tort de rester, comme de parti pris, au-dessous de son objet. « Très brutalement animé », dit la partition à l'acte de la tempête ; la brutalité du motif est incontestable ; mais il y a aussi, dans un ouragan, une sauvage grandeur que le musicien ne nous a pas fait sentir : n'était-ce pas là justement son rôle ?

Telle quelle, avec une interprétation supérieure & des décors merveilleux, la pièce a plu ; & cette musique a des qualités de sincérité, de conviction qui forcent l'estime & la sympathie ; on y trouve de belles idées & même, de ci de là, de belles pages (les deux premières par exemple) ; mais l'effort & la réflexion sont partout sensibles, la spontanéité, le caprice, l'inexpliqué sont sévèrement bannis : musique d'intellectuel s'il en fut !

Louis Laloy.

A propos du « Roi de Paris ».

En appréciant l'œuvre si distinguée qui vient d'être représentée par notre Académie Nationale de musique, & en rappelant le succès que l'auteur, M. Georges Huë, avait obtenu en 1885 au concours de la ville de Paris, un certain nombre de nos confrères ont avancé quelques inexactitudes, ou créé quelques équivoques qui demandent un éclaircissement. Au surplus, le lecteur voudra bien ne voir dans les lignes suivantes qu'une simple note puisée aux « sources » (procès verbaux & documents conservés à l'Hôtel-de-ville) & pouvant contribuer à l'histoire de la musique française au XIXe siècle.

On sait qu'à la suite d'une délibération du *9 août 1875* le Conseil municipal de Paris décida qu'une somme de 10 000 francs serait inscrite au budget « pour encoura-

gements aux compositeurs de musique qui s'appliquent à la composition d'œuvres symphoniques & populaires »; institution importante & qui marque un progrès, puisqu'elle avait pour objet de mettre la musique au même rang que les autres arts, en lui attribuant les mêmes encouragements qui étaient donnés chaque année à la peinture, à la sculpture, à la gravure en médailles & à la gravure en taille douce (1).

Au Concours de 1885, exceptionnellement brillant, dix-sept partitions furent présentées à l'examen du jury (2). En voici exactement le tableau :

Nos d'inscription	TITRE DES PARTITIONS	NOMS DES CONCURRENTS
1	**La Fiancée de Vercingétorix** 2 parties.	*Anonyme*
2	**La Guerre** Poème symphonique en 3 parties. *Livret de M. Villergues.*	**Jean Cousin**
3	**Rubezahl** Légende symphonique en 3 parties. *Livret de MM. G. Cerfbeer et de l'Église.*	**Georges Huë**
4	**Hérode** Grande scène lyrique en 3 parties. *Livret de M. G. Boyer.*	*Anonyme*
5	**Séboïm** Drame biblique en 3 parties & 6 tableaux. *Livret de M. Ch. de Romen.*	**Gaston Meynard**
6	**Merlin enchanté** Poème dramatique. *Livret de M. E. Moreau.*	**Georges Marty**

(1) Le programme du concours, élaboré & voté par une Commission que présidait M. Ferdinand Duval, Préfet de la Seine, est du *19 Octobre 1876*. (Rapporteur, M. Émile Perrin).

(2) Ce jury, constitué par un arrêté du 13 février 1885, tint 13 séances (du 28 février au 18 mai). Il était ainsi composé :

M. le Préfet de la Seine, président.

MM. Schœlcher, sénateur, vice-président; E. Perrin, membre de l'Institut; A. Lavignac, professeur au Conservatoire; A. Duvernoy, compositeur de musique, nommés par M. le Préfet.

M. de Bouteiller, membre du Conseil municipal; Mlle A. Holmès, compositeur de musique; MM. Colonne et Lamoureux, chefs d'orchestre; MM. Hattat, Levraud, Despatys et Boll, membres du Conseil municipal, élus par le Conseil.

MM. Saint-Saëns, membre de l'Institut; Guiraud, professeur au Conservatoire; P. Hillemacher, compositeur de musique; Léo Delibes, membre de l'Institut; Th. Dubois et César Franck, professeurs au Conservatoire; Ch. Lefebvre & B. Godard, compositeurs de musique, élus par les artistes.

M. A. Renaud, inspecteur en chef des Beaux-Arts et Travaux historiques, secrétaire.

MM. Feillet, Brown et Guérin, secrétaires-adjoints.

Nos d'inscription	TITRE DES PARTITIONS	NOMS DES CONCURRENTS
7	**Chryseis** Symphonie dramatique en 3 parties. *Livret de M. Ed. Guinand.*	**A. Dietrich**
8	**Le Rêveur** Légende orientale en 3 parties. *Livret : l'Auteur.*	**Émile Ratez**
9	**Prométhée enchaîné** Grande scène lyrique. *Livret de M. Dulocle.*	**Jules Laconstène**
10	**La Fille d'Hercule** Poème dramatique en 4 parties. *Livret de M. Paul Collin.*	**Paul Deschamps**
11	**Les Ancêtres** Légende symphonique en 3 parties.	**Chapuis**
12	**Le Corsaire** Poème symphonique en 3 parties, d'après lord Byron.	*Anonyme*
13	**Jeanne d'Arc** *Livret de M. J. Fadeux.*	*Anonyme*
14	**Gloria Victis** Scène lyrique en 2 parties *Livret de M. Ed. Guinand.*	**Alfred Rabuteau**
15	**Le Chant de la Cloche** Légende dramatique en 1 prologue & 7 tableaux. *Livret de M. Vincent d'Indy.*	**Vincent d'Indy**
16	**Fingal** Symphonie dramatique en 3 parties. *Livret de Mme Judith Gauthier.*	**Ch. Deveria**
17	**Sabinus** Poème dramatique en 4 parties. *Livret de M. Fernand Prost.*	**H. Eug. Mestres**

Les trois sous-commissions qui se partagèrent la besogne furent d'abord unanimes à écarter huit partitions, soit pour des raisons d'art, soit pour non exécution des règles du concours. Cinq autres partitions furent retenues à l'unanimité : *Rubezahl, Merlin enchanté, les Ancêtres, le Chant de la Cloche,* & *Fingal.* En outre, il y eut une œuvre réservée par deux sous-commissions & trois réservées par une seule. En séance générale, & à l'unanimité, le jury élimina *Fingal;* restreignant peu à peu le nombre des concurrents, il ne se trouva plus en présence que de quatre œuvres :

Rubezahl, par M. Georges Huë ;
Les Ancêtres, par M. Chapuis ;
Le Chant de la Cloche, par M. Vincent d'Indy ;
Merlin enchanté, par M. Georges Marty.

Le choix parut difficile. Pour s'éclairer une fois de plus, les juges chargèrent Mlle Auguste Holmès d'étudier & d'exécuter au piano les deux partitions : *Rubezahl* & *le Chant de la Cloche;* M. Lavignac reçut la même mission pour les *Ancêtres* & *Merlin.* En outre, les auteurs furent invités à venir eux-mêmes jouer leurs compositions. MM. Huë, Chapuis & d'Indy se rendirent personnellement à cette invitation ; M. Marty délégua pour le remplacer MM. Lucien Hillemacher & Pierné (séances des 12, 14, 15 & 16 mai).

Il fallut voter. La lutte fut très vive. Dès le début, elle parut nettement circonscrite entre les œuvres de M. d'Indy & de M. Huë, & ne demanda pas moins de huit scrutins. Invariablement, 9 voix étaient accordées à chacun des deux concurrents (plus un bulletin blanc). Pour sortir de cette impasse, M. Saint-Saëns, appuyé par MM. Lamoureux & Delibes, proposa de partager le prix ex-æquo (comme on l'avait fait en 1877-1878). Mais les termes du programme s'opposaient à ce dénouement, impraticable d'ailleurs puisqu'il eût doublé les dépenses d'exécution.

A l'unanimité, le jury exprima son regret de ne pouvoir couronner à la fois les deux compositeurs.

Enfin, au huitième tour de scrutin, les voix se répartirent ainsi :

Le Chant de la Cloche	10 voix
Rubezahl	9 voix.

Le prix de 10 000 fr. fut donc accordé à M. Vincent d'Indy, dont l'œuvre, dit le Rapporteur (1), « a un haut relief & révèle une réelle personnalité ». Par 14 voix (contre 5 accordées à la partition de M. Marty), le jury accorda à M. Huë la prime de 6 000 fr. « attribuée à la partition se rapprochant le plus de celle qui aura réuni la majorité des suffrages ».

Au Conservatoire. Une grande école de musique doit sa réputation à celle des compositeurs qu'elle a produits ; mais elle est tenue de faire entendre quelquefois ses élèves en cours d'études, pour permettre au public d'apprécier la qualité & les résultats pratiques de son enseignement. C'est pourquoi notre Conservatoire national, le 9 de ce mois, nous permettait d'apprécier ses élèves, en présence de M. G. Leygues, ministre de l'Instruction publique, de M. H. Roujon, membre de l'Institut & Directeur des Beaux-Arts, de M. Th. Dubois, Directeur de l'École, & d'un grand nombre de notabilités artistiques (MM. Colonne, Pierné, Diémer, &c. &c.) dont l'énumération serait trop longue. Le programme était emprunté aux genres les plus divers : ouverture de *Zanetta,*

(1) M. Frédéric Hattat.

d'Auber; des fragments du *Requiem* en *ut* de Cherubini; les danses du *Roi s'amuse*, de Léo Delibes (le charmant passe-pied a eu les honneurs du *bis*); le prologue (brillant, mais un peu vide) de la *Françoise de Rimini* d'A. Thomas; 2 pièces de concert de J.-Ph. Rameau; le 1er mouvement du *trio* en *la* mineur de Th. Gouvy; l'ouverture d'*Arteveld* d'E. Guiraud; deux « chœurs sans accompagnement » (transformés hélas! en chœurs *avec* acccompagnement) de Roland de Lassus (XVIe siècle) & de A. Boisset (XVIIe siècle); enfin la 5e *Béatitude* de César Franck. Cet éclectisme a permis de constater, dans les rôles les plus divers, les qualités très solides des élèves, qui possèdent déjà une assurance & une aisance remarquables. Ils ont fait honneur à leurs maîtres, à leur chef M. Marty, & à leur directeur M. Dubois, dont nous avons été heureux de voir les fonctions prorogées pour une nouvelle période de cinq ans. — Nous avons regretté de n'être pas prévenus en temps utile du Concert où ont été exécutées des œuvres du prince E. de Polignac. Nous aurions été heureux d'apprécier publiquement l'œuvre d'un compositeur de talent.

J. C.

Société Nationale. Concert du 26 Avril 1901.

Bonne soirée pour la musique française! La *IIe Symphonie* de M. Ropartz est une œuvre de tout premier ordre, d'un sentiment aussi profond & aussi délicat que la 1re Symphonie, mais d'un style plus ferme & plus personnel : plus de ces longues successions chromatiques, qui rappelaient Franck sans l'égaler; un développement précis & sobre (qualité surtout sensible dans l'Adagio, parce qu'elle y est plus rare), une orchestration fine & colorée, où chantent les cors, hautbois & clarinettes, enfin & surtout des rythmes intéressants & nouveaux (dans le 2e & le 4e mouvements); c'est cette résurrection du rythme qui caractérise, croyons-nous, l'école contemporaine. La musique de Franck se mouvait dans des régions éthérées où les contours précis tendaient à disparaître : c'est, par excellence, la musique de l'inconnaissable; l'art d'aujourd'hui redescend sur la terre; son charme très vif est moins intime, sa tonalité plus décidée; &, dans l'allure, ce ne sont plus ces larges impulsions pareilles à des battements d'ailes : la Muse danse devant nous, & l'on entend le choc cadencé, sur le sol, de ses pieds délicats; mais, « même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes », & on ne saurait dire la grâce imprévue & légère de ces rythmes nouveaux, inspirés à des musiciens raffinés par nos vieilles danses populaires.

La belle *Élégie* pour violoncelle de M. Fauré précédait la *Prière pour la France* de M. P. de Bréville; les vers de F. Coppée, émus & simples, ont inspiré au compositeur une mélodie simple aussi, sincère, & d'une belle tenue; autour de ce chant palpite un orchestre puissant & varié, où l'émotion se reflète, se prolonge & s'illustre d'images : cris de douleur, éclats de tonnerre, appels aux armes passent ainsi dans le lointain, comme sur une toile de fond, puis toute la masse orchestrale se soulève & se tend, pareille aux « clochers des vieilles cathédrales », dans une prière angoissée & confiante. Il est difficile d'imaginer une musique plus fine, plus fouillée, plus discrètement émouvante, & d'une distinction plus achevée.

Le fragment d'*Armor*, de S. Lazzari, est tout wagnérien par l'esprit du poème. Armor, comme Parsifal, est un chevalier pur; Ked est une pécheresse apparentée de fort près à Kundry; le drame nous fait assister à la défaillance d'Armor & à son repentir; Ked elle-même est touchée de la grâce & s'élève avec lui jusqu'aux « sphères éternelles ». Mais la musique n'a pas souffert de ces redoutables analogies : la mélodie, très nette, la couleur orchestrale, appliquée en touches vives, (il y a surtout un appel de cors, en

accords de sixtes, plein de fraîcheur & d'énergie), ne rappellent pas Wagner. M. Lazzari a fait en France ses études musicales & fut disciple de César Franck; c'est un des nôtres; aussi son beau drame d'Armor fut-il représenté pour la première fois le 7 novembre 1898 au Théâtre Royal allemand de Prague & depuis au Stadttheater de Hambourg. L. L.

École Hortense Parent. — Mlle Hortense Parent a donné, dans le courant de Mai, les cinq séances annuelles consacrées à l'audition des élèves des cours d'amateurs fondés par elle en 1891 ; ces cours sont une *école d'application* annexée à l'école normale professionnelle créée par Mlle Parent en 1880. Les professeurs formés à l'école normale trouvent, aux cours d'amateurs, l'emploi de leur talent, & les jeunes aspirantes-maîtresses y font un stage professionnel en qualité de répétitrices. C'est là une fondation utile & unique dont nous avons été heureux de constater la prospérité.

BIBLIOGRAPHIE

La poésie lyrique au moyen âge.

Le fascicule 23 des *Studj di filologia romanza* publiés par MM. les professeurs Monaci & De Lollis (Turin, Lœscher), qui vient d'être distribué, sera salué avec joie par tous ceux qui s'intéressent à la poésie lyrique du moyen âge. Il contient en effet, d'après un manuscrit récemment retrouvé par M. G. Bertoni, une soixantaine de chansons, ou *tensons* provençales, absolument inconnues et dont quelques-unes appartiennent à des troubadours de premier ordre, tels que Cercamon, Jaufré Rudel, Marcabru, &c. Nous ferons connaître bientôt à nos lecteurs quelques-unes des plus intéressantes parmi ces poésies, dont M. Bertoni ne donne qu'une édition diplomatique, sans notes ni commentaire. Nous avons tenu à enregistrer tout de suite l'heureuse fortune qui vient d'accroître notre connaissance de la lyrique provençale, ne fût-ce que pour affirmer devant nos lecteurs que les troubadours, chanteurs du Midi, nous intéressent au même titre que les trouvères, chanteurs du Nord, qui avaient été seuls mentionnés expressément dans notre programme.

Michel Brenet : **Les Concerts en France sous l'ancien régime.** (Paris, Fischbacher, 1900; 1 vol. in-12, de 407 p.)

M. Michel Brenet est un de nos musicographes les plus actifs & les mieux renseignés. Son œuvre, déjà considérable, nous guide avec aisance de J. de Ockeghem & de Goudimel à Grétry ou à Berlioz. Voici qu'après nous avoir conté l'histoire de la symphonie à orchestre depuis ses origines, il entreprend aujourd'hui de résumer l'histoire des Concerts en France jusqu'à la Révolution. — Les ouvrages que l'on possède sur la question sont fragmentaires, & nul historien n'avait encore songé à réunir les documents épars pour en constituer une étude d'ensemble.

Le mot *Concert*, dans son acception la plus large, désigne *toute audition publique donnée, en dehors de l'église et du théâtre, par un ou plusieurs musiciens*. A ce compte, on trouve trace de l'existence des concerts dès les temps les plus reculés du moyen âge. Dans les palais & dans les humbles maisons bourgeoises, les jongleurs chantent les grands coups d'épée & les paroles d'amour, à moins qu'ils ne donnent libre cours à leur

verve satirique. Leurs instruments sont encore dans l'enfance. Rebecs, flûtes & tambourins, voilà presque tout l'orchestre. La Confrérie de Saint-Julien est déjà célèbre; elle tient ses états rue des Ménétriers, & la récente Exposition universelle nous a permis de reconstituer le cadre, à défaut du tableau. Tout est prétexte à cortèges musicaux : entrées & mariages de princes, tournois, banquets, processions, assemblées corporatives. Et ces concerts étaient gratuits! Au sacre de Charles VI, on entendait de tous côtés le son des instruments. Froissart s'émerveille d'avoir vu, sur le passage de la reine Isabeau, des chœurs d'enfants & de jeunes filles, & un groupe d'hommes « qui sonnaient un orgue moult doucement ». De même en fut-il à l'entrée de Louis XI. La douceur de la mélodie est-elle bien vivement sentie? Non pas. La foule semble plus accessible aux musiques bruyantes qui la forcent à « estouper ses oreilles ». La province imite naturellement Paris; Troyes reçoit triomphalement Charles VIII, en 1486, & Angoulême, en 1526, accueille François Ier à grand renfort de trompettes & de clairons. En 1470, Orléans célèbre de même la naissance du dauphin. Que pouvaient-être ces orchestres recrutés au hasard? L'incertitude des vocables qui désignent la notation, les instruments, les formes musicales elles-mêmes, laissent place à mille conjectures. *Motets, conduits, rondeaux, ballades, vironelles*, tels sont les termes les plus fréquemment usités. Un manuscrit de Montpellier nous montre l'union du sacré & du profane, dans l'association des chansons populaires & des mélodies liturgiques. Toutefois il semble prouvé que ces musiques de plein air n'étaient point décriées par les habiles, comme elles le furent par la suite. Les chefs de maîtrise renommés ne craignaient point d'y participer. La procession de Jeanne d'Arc à Orléans, à la fin du XVe siècle (comme M. Brenet l'a montré ici-même), s'accompagnait de motets & d'hymnes, mêlés de vers latins & français, composés par Eloy d'Amerval, maître de chapelle de la cathédrale Sainte-Croix. La ville payait les frais. Hébert Lecouteux à Rouen, Philibert Jambe-de-Fer à Lyon, furent les organisateurs, au XVIe siècle, de cérémonies semblables. Au XVIIe siècle, ces fêtes continuèrent, & certaines villes se mirent à entretenir à l'année de petites troupes de musiciens, chargées d'égayer les carrefours, aux jours de liesse.

* * *

Mais ce sont là des éléments de concert plus encore que des concerts proprement dits. La tendance naturelle de l'art étant de devenir aristocratique, l'élite sociale ne tarda pas à se désintéresser de ces auditions populaires. On chercha autre chose; & l'on voulut mettre en communication directe les artistes & les amateurs. On crut y arriver par la voie d'association. La musique vocale étant alors surtout cultivée dans les églises, il n'est pas étonnant qu'un caractère semi-religieux ait présidé à ces premières réunions. Le *pui de musique* d'Evreux fut créé en 1570, sous l'invocation de *Mme Sainte-Cécile*. Une pensée pieuse justifiait les fondations de ce genre. Pourtant, on mêla bientôt les chansons profanes françaises aux motets religieux latins, & l'on se borna à exclure les « textes scandaleux ». Des concerts couronnaient la fête annuelle, ainsi qu'un concours que jugeaient les maîtres d'alors, Orlando de Lassus, G. Costeley, &c. Lyon, Rouen & Caen suivirent bientôt cet exemple. — A Paris, la Confrérie de Sainte-Cécile, (1575), se borna à la musique religieuse. Les chants profanes se firent entendre au sein de la célèbre *Académie du Palais*, fondée vers 1567, & autorisée par lettres patentes de 1570.

Cette Académie, organisée à l'imitation des compagnies italiennes par Baïf & le musicien Thibaut de Courville, fut, on le sait, à la fois littéraire & artistique. Non contents de « remettre sus la façon de la poésie », Baïf & ses confrères songeaient à

fixer le *règlement* de la musique, en prétendant restaurer la mélodie grecque & romaine. N'oublions pas que nous sommes en pleine Renaissance. L'œuvre projetée par l'Académie sera le pendant des efforts tentés en Italie pour ranimer le théâtre antique. Les séances avaient lieu tous les dimanches, devant un public choisi, & duraient deux heures. Elles se donnaient dans la propre maison de Baïf, au faubourg Saint-Marcel. Les exécutants étaient tenus de répéter tous les jours.

Les historiens ont voulu voir dans ces séances de simples réunions littéraires, agrémentées de musique. Toujours est-il que les poètes de la Pléiade font, dans leurs théories, la part très large à la musique. On chanta donc, très certainement, à l'Académie, des vers de Ronsard & de Baïf. Étaient-ce des mélodies avec *accompagnement,* comme celles qu'on chante de nos jours ? Non certes, car l'usage de l'accompagnement & du chant soutenu par une *basse* instrumentale n'est pas antérieur au XVIIe siècle. On a pu supposer que les vers des poètes étaient déclamés sur les accords espacés & les vagues dessins d'un luth ou d'une lyre. C'est du moins ce qu'en l'absence de documents musicaux on peut inférer des textes. Au reste, la plus complète anarchie régnait alors dans la distribution des instruments. Et puis les poètes de la Pléiade se souciaient peu des compositions purement instrumentales. Elles durent prendre une plus large place dans les concerts de Jacques Mauduit, qui, après la mort de Baïf, continua & développa l'institution, en rompant l'équilibre au profit de la musique. Ce fut là sans doute que l'épinette & les violes devinrent d'usage courant.

*
* *

Henri IV paraît avoir été peu musicien, quoiqu'on cite une gavotte pour laquelle il eut un faible. Louis XIII, au contraire, contribua personnellement à développer en France la culture musicale. Comme document pouvant contribuer à l'étude de la musique profane à cette époque, je citerai la composition ci-jointe de Crispin de Pass, qui est de 1610 (1). Les divertissements importés d'Italie & d'Espagne furent un cadre tout trouvé. Le ballet eut la vogue, & les concerts se multiplièrent à la cour & à la ville : « On n'était pas un *honnête homme,* (dit V. Cousin), si l'on ne donnait de temps en temps une collation aux dames avec les violons, une petite sérénade..., un concert... » Le *Grand Cyrus* contient la description soignée d'un concert. Les violons étaient à la mode. Les précieuses introduisent dans leur galimatias mille sortes de métaphores tirées de la musique. Un bel esprit du temps, M. de Grenaille, dans son livre *Les plaisirs des dames,* se pâme sur le talent des cantatrices : « Quand nous contemplons le corail de leurs lèvres, nous ne les voudrions jamais voir ouvertes; mais quand le chant nous découvre l'ivoire de leurs dents qui fait retentir l'air qui en sort, nous ne les voudrions jamais voir fermées. » On n'est pas plus galant ! Il paraîtrait que ces dames chantaient avec les dents !

Quant à la nature même des morceaux interprétés dans ces concerts, nous sommes pauvres de documents. Le P. Mersenne regrette l'abandon de la musique sacrée. Il est vrai que le ballet de cour étend partout son influence. Et. Moulinié, Gabriel Bataille, Fr. Chancy, Jean de Cambefort, publient des recueils en parties vocales, ou pour une

(1) Gravure tirée de la B. N. (Collection Hennin, t. XVIII, p. 19. — Cf. le Catalogue de Duplessis, t. I, p. 204, n° 1629). Cette gravure ne reproduit pas d'ailleurs une scène prise sur le vif (les deux personnages de gauche ont l'attitude de danseurs & il semble bien que l'artiste ait voulu réunir en une sorte de synthèse la musique instrumentale, le chant & la danse). Elle fait partie de la série *Hortus voluptatum;* point de doute possible, par conséquent, sur sa signification allégorique : mais, même à ce titre, elle constitue un document intéressant. (Cf. aussi l'*œuvre gravé des Van de Pass* par Franken, Paris, Rapilly, 1881, p. 251.)

Concentu vario mentesque aures que fruuntur,
Quas rapit ad Musas melle referto amor.

Gratus is est, blanda qui carmina voce susurrat,
Atque simul cytharæ dulcia plectra mouet.

voix seule avec accompagnement de luth. Presque tous ces morceaux sont des *entrées*, des *courantes*, des *allemandes*, c'est-à-dire des airs de danse travestis. Une autre conséquence de la mode, c'est la virtuosité toujours plus recherchée. Les mélodies se surchargent de fâcheux ornements. Chaque chanteur, chaque instrumentiste ajoute les siens, qui le font valoir, « fredons sur fredons, voix forcées qui se guindent jusqu'au ciel, & se précipitent jusqu'aux abîmes d'enfer ». Les vrais artistes se plaignent de ces fantaisies qui gâtent les *assemblées de concert*. Du moins leurs doléances nous prouvent-elles que l'expression de *concert* est dès lors d'un usage commun. Le P. Mersenne définit la chose tout au long dans son *Harmonie universelle*; Pierre Trichet, dans son traité demeuré inédit, fait l'éloge du violon, devenu le roi de l'orchestre : « Ceux qui ont entendu les vingt-quatre violons du Roi, (dit Mersenne), avouent qu'ils n'ont jamais rien ouï de plus ravissant ni de plus puissant. » Cette bande de choix exécutait, à cinq & à six parties, des airs de danse & des pièces sérieuses. On sait qu'ils jouèrent même à la guerre, & le Roi les envoyait parfois donner des sérénades aux personnes qu'il avait distinguées.

* * *

C'est un document de 1642 qui nous apprend l'existence du « Concert de la musique almérique », fondé par un intelligent amateur, Jean Lemaire, qui consacra sa fortune au projet du canal des deux mers, & qui se délassait par des inventions musicales. L'*almérie* était une nouvelle espèce de luth, & le système *almérique* un nouveau procédé de notation. Ce que fut cette notation, nul traité ne l'indique. Mais, à la même époque, d'autres concerts plus importants sont signalés. Tels furent les *Concerts spirituels* donnés avant 1650 chez Pierre de Chabanceau de la Barre, organiste du Roi. Peut-être faut-il y voir l'origine des concerts publics & payants. Les écrivains de l'époque citent avec éloge les chanteurs & les instrumentistes qui s'y faisaient entendre, particulièrement Mlle de la Barre, que, dit le chanoine Jacques de Gouy, « Dieu semble avoir choisie pour inviter à son imitation toutes celles de son sexe à chanter les grandeurs du Créateur, au lieu des vanités des créatures ». Là parurent Louis Constantin, « le roi des violons », Lazarin, son rival, Hotman, « l'unique de Paris pour la viole », & vingt autres. L'assemblée des « Honnestes Curieux », instituée par le claveciniste Champion de Chambonnières, & les séances de musique vocale de Michel Lambert semblent avoir, vers 1655, fait courir tout Paris.

* * *

Dans la deuxième moitié du XVIIe siècle, l'art de la musique se développe encore sous l'influence de Louis XIV. Tandis que, par sa volonté, la tragédie lyrique déploie sa majesté au théâtre, & que la musique d'église s'altère par l'adjonction de l'orchestre, les concerts cessent d'être des amusements d'amateurs & deviennent plaisirs royaux, organisés & payés par le Roi lui-même. Le corps de musique royal s'accroît de jour en jour. Les concerts dans la chambre ou le cabinet du monarque deviennent presque quotidiens. On signale l'apparition d'artistes étrangers, dont les noms difficiles sont fréquemment écorchés par le *Mercure*. Mme de Montespan, Mme de Maintenon suivent l'exemple du maître. Il y a des symphonies au souper, des gondoles chargées de musiciens aux fêtes de Versailles. Les princes ont des violons, & M. Jourdain se croit obligé d'en faire venir à son tour. Concerts généralement gratuits, où l'on entrait aisément pour peu qu'on fût amateur, & qui semblent avoir servi aux artistes de *réclame* pour se procurer des élèves. En 1678, ce sont des concerts que le luthiste Dessansonières donne

chaque semaine à ses amis. Louis de Mollier fait exécuter chez lui un petit opéra sur *Andromède*. Le guitariste Médard fait appel au public tous les quinze jours. Nous ne saurions citer tous ceux qu'indique le *Mercure de France*.

La province ne reste pas en arrière, & partout se fondent des « Académies de musique », sociétés d'artistes & d'amateurs assez semblables à celles qui existent encore en certaines villes. Amiens, Troyes, Rouen, Orléans, Strasbourg ont des Académies, qui paient redevance à Lulli, en vertu de son fameux privilège. Des concerts privés se multiplient un peu partout.

*
* *

Quel était le répertoire musical & vocal de ces concerts? C'est ce qu'il est aisé de trouver dans les auteurs du temps. L'air à ornements & variations semble y avoir été fort à la mode, en dépit de Lulli, qui l'interdisait à ses élèves. C'était une manière de corriger l'uniformité des couplets. Il paraît aussi que les maîtres de chapelle, souvent clercs, se faisaient scrupule de chanter des airs tendres; mais ils se rattrapaient sur la chanson à boire, dont on publie alors d'innombrables recueils. Dans les concerts dits *spirituels*, on constituait volontiers les programmes avec des œuvres pieuses & morales en langue française. C'étaient les paraphrases des psaumes, d'Antoine Godeau, mis en musique par de Gouy, puis par beaucoup d'autres; les quatrains moraux de M. de Pibrac, avec mélodies de Jean de Bournonville; les *Tablettes de la vie et de la mort* de Pierre Mathieu, avec musique d'Artus Auxcousteaux; les *Airs spirituels* de Fleury, les *Stances chrétiennes* de l'abbé Testu, &c. A la même époque, les *Cantiques* de Racine s'ajoutaient au répertoire. On se rapprochait insensiblement de la cantate; ce résultat était dû à l'influence de la musique italienne.

Depuis que Mazarin avait fait venir à Paris des chanteurs italiens, la vogue de cette musique nouvelle avait grandi rapidement, tout en excitant des contestations nombreuses. Chose amusante, on reprochait à la musique italienne son extrême complication. Le théâtre s'emparait de la querelle, & un ballet de Lulli, *la Raillerie*, dès 1659, contenait un duo d'actualité entre les deux écoles rivales. Un curé de Saint-André-des-Arcs, l'abbé Mathieu, passe pour avoir le premier introduit les compositions religieuses des musiciens italiens dans les programmes des concerts qu'il donnait chez lui. On y entendit des *oratorios*. Charpentier, élève & continuateur du maestro Carissimi, imita cette forme étrangère, non sans succès.

(*A suivre.*)

PAUL GLACHANT,
Professeur agrégé de l'Université.

La Messe au moyen âge. — Sous ce titre, M. le Prof. P. Wagner, de l'Université de Fribourg, vient de publier, dans le périodique *Schweizerischen Rundschau*, une belle étude dont les parties les plus importantes peuvent être ainsi résumées :

Aujourd'hui, le chant ne s'allie à la messe que comme un ornement *extérieur* & facultatif. Le service divin peut se passer de lui. La preuve qu'il n'a aucun rôle liturgique, c'est que le prêtre doit réciter à voix basse toutes les paroles que le chanteur prononce à pleine voix. Au moyen âge (jusqu'au XIIe siècle), il en était tout autrement. La musique était associée étroitement à tout ce qui se passait à l'autel; elle n'était pas un accessoire, mais une partie *intégrante* de la liturgie. La messe solennelle partageait

les rôles entre les ministres du culte, les chanteurs & les lecteurs. De là trois sortes de livres : le *Sacramentaire* (contenant les prières à dire par l'officiant), le *Lectionnaire* & l'*Évangéliaire* pour les lectures tirées de l'Écriture sainte, & l'*Antiphonaire* pour les chantres. Aujourd'hui, le virtuose fait, pendant la messe, une sorte de commentaire à côté ; on lui laisse un certain temps pour se déployer, & une cloche l'avertit du moment où son droit est épuisé ; autrefois, il était une sorte de protagoniste de l'action sacrée, & rien ne se passait à l'autel pendant qu'il se faisait entendre. Le pape & ceux qui officiaient autour de lui l'écoutaient jusqu'à ce qu'il eût librement fini. La messe grégorienne pratiquait trois formes de chant : le *solo* (graduel, alleluia), le *répons* (solo & chœur alternés), & l'*antienne* (deux chœurs se répondant). Il est à remarquer que les mélodies destinées à un soliste sont très ornées ; celles du chœur sont beaucoup plus simples. Au XVIIe siècle le sens du rôle liturgique d'abord joué par le chant s'est tout à fait perdu, & l'on est arrivé à ce non-sens qui consiste à faire chanter par un soliste une mélodie faite pour un chœur... Ces observations justifient l'idée traditionnelle qu'on se fait du pape saint Grégoire, organisateur musicien de la liturgie. — Nous serons heureux de reprendre ce sujet, quand M. Wagner fera paraître le livre dont la présente étude est un chapitre détaché.

R. L.

Luigi Bottazzo & Oreste Ravanello : **L'harmonium dans son emploi liturgique.** (*Méthode théorique et pratique pour apprendre à jouer de l'harmonium et à accompagner le service divin.* Texte français & italien. Turin, Marcello Capra, édit. 1 vol. 143 p. 8 fr.)

Combien nombreuses sont les personnes qui, dans de modestes églises où l'orgue fait défaut, n'ayant à leur portée aucune source de renseignements utiles, seraient heureuses de posséder un petit ouvrage encyclopédique contenant toutes les indications nécessaires à leur goût musical & à leur zèle religieux ! Voici une publication qui répond à ce désidératum. Elle se divise en 4 parties. Dans la première sont exposées les règles élémentaires de la musique ; la seconde contient une brève description de l'harmonium, des exercices techniques progressifs, des gammes & de petites études dans toutes les tonalités ; la troisième est un recueil de pièces empruntées aux maîtres anciens & modernes & pouvant convenir aux divers moments des actions liturgiques ; dans la quatrième, on trouve des notions sur les modes ecclésiastiques & l'harmonisation de plusieurs mélodies de plain-chant tirées de l'ordinaire de la messe & du vespéral.

Je regrette d'avoir à faire deux réserves : 1° il me paraît contraire aux principes de doubler la valeur de la note (une *ronde* au lieu d'une *blanche*) toutes les fois que la syllabe du mot latin est frappée de l'accent tonique ; 2° la méthode qui consiste à mettre un accord sous chaque note nouvelle de la mélodie a pour effet d'alourdir le plain-chant & de le morceler d'une manière très fâcheuse.

S.

E. de Solennière : **Cent années de musique française.** *Aperçu historique.* (1 vol. in-16, 110 p., chez Pugno, Paris).

M. de Solennière, qui a une plume & une parole élégantes, vient de résumer en une centaine de pages l'histoire de notre XIXe siècle musical. Il y a quelque temps, dans sa *Musique depuis Beethoven*, M. Riemann faisait un travail analogue. L'écrivain français ne paraît pas avoir consulté l'écrivain allemand ; peut-être y aurait-il trouvé beaucoup de

renseignements dont il aurait fait son profit. Son livre est d'une lecture agréable ; on y rencontre beaucoup d'appréciations justes & d'idées fines présentées avec originalité. Je regrette cependant que M. de S., au lieu de nous donner une suite de chroniques vivement écrites, n'ait pas songé à faire une véritable étude d'histoire. Le XIXe siècle est clos ; on doit l'étudier aujourd'hui comme on étudierait le siècle de Rameau ou de Lulli. Or, c'est par la méthode que l' « *aperçu* » de M. de S. prête à la critique. D'abord, je ne vois pas le plan de son livre. Il n'y a même pas une *Table des matières* pour guider le lecteur. En outre, je ne vois indiquées nulle part les « sources » d'informations où il faut puiser pour connaître l'histoire musicale du XIXe siècle ; je voudrais à la fois une nomenclature exacte de ces sources précises & une étude comparative de leur valeur. (La note publiée plus haut à propos du *Roi de Paris* peut montrer ce que j'entends par là.) Enfin, je ne vois pas quelles sont les règles de critique ou de simple exposition que l'auteur s'est fixées à lui-même : en parlant de nos opéras, tantôt il donne, avec l'année de la 1re représentation, le mois & le jour ; tantôt il donne seulement l'année, souvent il abrège l'énumération des œuvres par un « &c... &c... » (comme pour les opéras de Boïeldieu) ; quelquefois même il supprime tout, l'année, le mois, le jour, & le titre des opéras (par ex. en parlant d'Auber). Il y a aussi bon nombre de dates à vérifier & rectifier. La fin de l'opuscule est une énumération sèche & hâtive. — Si je n'hésite pas à exprimer ces regrets, c'est que M. de Solennière étant à la fois un musicien, un écrivain exercé & un travailleur, a tout ce qu'il faut pour écrire d'excellentes études d'histoire sur la musique française. Il faut qu'il nous donne autrement sa mesure & « remplisse son mérite ».

E. de Rey-Pailhade : **Essai sur la musique et l'expression musicale et sur l'esthétique du son.** (1 vol. in 18. 100 p. chez Delagrave).

Ceci n'est point un livre de haute science, mais une esquisse d'amateur intelligent & éclairé qui, assez ingénument, écrit sur « l'esthétique du son » sans être gêné par les travaux de Helmholtz (il ne cite que M. Mahillon), & sur « l'expression musicale » sans avoir même feuilleté les répertoires où, en quelques pages, sont indiquées toutes les théories des philosophes sur la signification de l'art musical. Quelques textes, fort intéressants d'ailleurs, de V. Cousin, de Scudo, de Beauquier, de Ch. Lévêque, &c... émaillent cet opuscule élégant & clair, où la compétence technique est visible, mais qui est vraiment trop court. Il n'a que cent pages, & c'est une encyclopédie ! Çà & là, les observations justes ne sont pas rares. P. 93 (à la note), M. de R.-P. n'a point de peine à rectifier ces lignes de Michelet sur les funérailles de Mirabeau : « Pompe vraiment funèbre à cette heure (les funérailles se prolongèrent jusqu'à la nuit). *C'était la première fois* qu'on entendait deux instruments tout puissants, *le trombone et le tam-tam* ! » — Le livre est dédié à M. C. Saint-Saëns.

Les femmes et la musique. — *Nous recevons d'un de nos lecteurs la note suivante :*

A l'Institut Rudy & devant un auditoire choisi, M. de Solennière a traité, sans aboutir (par courtoisie peut-être) à une solution nette, une intéressante question : Pourquoi y a-t-il si peu de femmes qui pratiquent sérieusement la composition musicale, alors qu'il y a tant de femmes peintres, — & tant de femmes qui sont de très bonnes pianistes ? L'aimable conférencier, ayant bien voulu nous inviter à l'entendre, nous

permettra de répondre sans ambages à une question qu'il invitait son auditoire lui-même à discuter avec lui. Habituellement, on raisonne ainsi : La musique est un art d'émotion, un art de sentiment, de charme & de délicatesse ; or la femme est par excellence un être de sentiment ; la délicatesse & le charme sont ses privilèges. Comment se fait-il donc que les femmes ne soient pas au premier rang parmi les compositeurs ? — Il me semble que cet enchaînement d'idées a un principe faux. Que, pour être un bon compositeur, il faille d'abord posséder une grande faculté d'émotion, un cœur qui soit « de verre pour gémir », cela est de toute évidence ; c'est le cœur qui fait le musicien plus encore qu'il ne fait l'orateur ; & l'on peut dire que ni Beethoven, ni Mozart, ni Schubert & Schumann, ni Chopin, ni César Franck, ni Massenet, ni Saint-Saëns, n'eussent été ce qu'ils sont, s'il n'y avait eu en eux quelque chose de l'exquise sensibilité qui caractérise les femmes. Mais voici un principe qui, à nos yeux, éclaire la question : En musique, si on s'arrête à l'émotion & si on ne va pas plus loin, on est incapable de faire même un devoir d'écolier : il faut autre chose ! Innombrables sont les gens que la musique émeut dans leurs plus intimes profondeurs & qui n'ont jamais pu écrire une page avouable (ex. : J.-J. Rousseau). Composer, c'est construire ; c'est établir des *rapports* entre des éléments immatériels ; en un mot, c'est penser avec des abstractions. Or, les femmes en sont-elles capables ? Elles s'arrêtent à l'émotion, c'est-à-dire au seuil de l'art. Voilà pourquoi elles peuvent être des exécutantes de haute valeur, & pourquoi elles sont presque toujours inférieures dans la composition.

Le pittoresque musical à l'Exposition. (Paris, éditions de l'*Humanité nouvelle*, 15, rue des Saints-Pères.)

Sous ce titre, M. Edmond Bailly nous offre un travail qui a un réel intérêt documentaire & dont la lecture est fort agréable, parce qu'à la reproduction graphique des instruments & à la notation de nombreux airs caractéristiques, l'auteur a pris soin d'ajouter des légendes locales & des témoignages d'explorateurs. Il mentionne tout ce qu'il a pu observer sur la musique des Sénégalais, des Dahoméens &, en général, des peuplades de l'Afrique (y compris Madagascar), cette terre classique du tambour. Il a trouvé aussi à glaner dans nos colonies d'Extrême-Orient, dont les produits s'étageaient sur le versant ouest du Trocadéro. Il conclut pourtant que le pittoresque musical a été assez pauvrement représenté à l'Exposition. La compétence me manquerait pour suivre M. Bailly dans l'étude de tous ces objets exotiques, dont plusieurs me paraissent appartenir à la catégorie des choses qui font du bruit plutôt qu'à celle des instruments qui font de la musique. Je me borne à signaler la publication aux connaisseurs. Quant aux mélodies notées par M. B., je désirerais les entendre jouer par un phonographe qui les aurait recueillies sur place. Photographie, pour les instruments ; phonographie, pour les airs : telle me paraît être la double méthode qui s'impose aujourd'hui à quiconque veut étudier la musique exotique.

I.

Ont paru récemment :

R. Strohl : **Bilitis** (poème en 12 chants extrait des « Chansons de Bilitis » de Pierre Louys, illustrations de Notor, 1 vol. de 102 p., encres de diverses couleurs, Paris, Toledo éditeur, 32, avenue de l'Opéra). — Cette publication plaira aux bibliophiles par son élégance raffinée, & aux musiciens affranchis des « préjugés » d'École par ses

grandes libertés d'harmonie. — Du même compositeur (*ibid.*) : *Dix poésies mises en musique* (vers d'A. Segard, Baudelaire, Verlaine, C. Delthil, Rodenbach) & un *Thème et Variations* pour piano.

Volbach : **Trois Lieder** (*Au Matin. — Chant dans la nuit. — Aube printanière*, paroles allemandes & françaises, chez Breitkopf & Härtel, Leipzig). Musique beaucoup plus raisonnable & sage que la précédente.

MUSIQUE RELIGIEUSE

Le rythme du plain-chant.

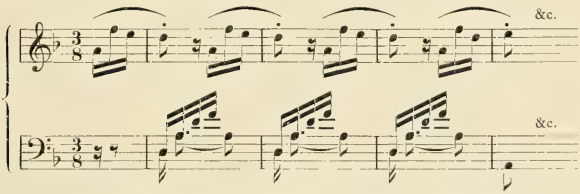
« Depuis plus de vingt ans, silencieusement & sans hâte, nous travaillons ce sujet; tous les jours nous chantons & rythmons pratiquement, avec l'aide d'un grand chœur bien formé, les mélodies romaines ; nous avons donc eu le loisir de nous laisser pénétrer par ce rythme dont nous voulions formuler la théorie. Nous sommes passés par bien des phases, nous avons esquissé plusieurs ébauches, chaque essai, chaque effort nous approchant toujours plus de la vérité. Aujourd'hui enfin, nous croyons pouvoir livrer au public notre pensée sur le point fondamental qui va nous occuper. Elle est le fruit d'une longue expérience & notre conviction est d'autant plus solide que nous arrivons, après de nombreux circuits, à nous rencontrer avec ceux de notre École qui nous ont précédés dans ce genre de recherches, en particulier avec Dom J. Pothier... » Tels sont les termes de l'avant-propos dans lequel Dom Mocquereau présente à ses lecteurs le début d'un travail d'ensemble sur le rythme des mélodies grégoriennes. La loyauté grave dont ces paroles sont empreintes augmenterait, si c'était possible, notre respect pour le savant Bénédictin qui a déjà consacré au difficile problème du rythme de très belles & très brillantes études d'approche. « Nous écouterons volontiers, ajoute-t-il, les observations qui nous seront communiquées... » (*Paléographie musicale*, Solesmes, avril 1901, n° 50.) Cette déclaration sera notre excuse si, en suivant avec la plus grande attention la théorie exposée, en l'examinant sans parti-pris, il nous arrive de formuler quelques doutes avec la bonne foi dont l'exemple nous est donné par l'éminent musicien.

Quelles sont au juste les propriétés de l'accent latin? Quel est le rythme que l'accent doit imposer aux mélodies liturgiques? Pour résoudre cette question qu'il considère comme « centrale », Dom M. fait d'abord une sorte de grand mouvement tournant qui est peut-être autre chose qu'un procédé d'exposition ayant pour objet de ménager le lecteur, en le conduisant de ce qui lui est connu à ce qui lui est beaucoup moins familier; (il me semble y voir l'intention d'englober toute la musique moderne dans une théorie sur le plain-chant.) Dom M. consacre un premier chapitre à l'étude de la mesure. Après avoir reproduit l'opinion courante d'après laquelle la mesure est l'espace compris entre deux temps forts revenant à intervalles réguliers, il met en lumière, à l'aide de citations empruntées à M. C. Saint-Saëns, à Mendelssohn, à Beethoven, &c., les trois faits suivants : 1° Dans la musique écrite sur des paroles françaises, on fait toujours coïncider la syllabe accentuée avec le premier temps de la mesure (temps fort); 2° très souvent aussi, & par analogie, les musiciens suivent la même méthode pour des paroles latines; 3° mais les bons compositeurs (M. Saint-Saëns par exemple dans son *Oratorio de Noël*)

s'affranchissent souvent de cet usage & placent la syllabe latine accentuée *avant* & non *après* la barre de mesure. C'est ce que font aussi les Maîtres religieux des XVe, XVIe & XVIIe siècles : « *Plus nous remontons vers les siècles passés, plus nous trouvons d'exemples dans lesquels l'accent latin est placé au levé de la mesure.* » C'est là, selon Dom M., la vraie place de l'accent. Les théoriciens contemporains eux-mêmes après avoir donné leur définition de la mesure reconnaissent que la coïncidence du premier temps de la mesure avec une note accentuée est une règle qui souffre de très nombreuses exceptions (qu'ils expliquent en attribuant au compositeur le dessein de produire un effet *pathétique*). Mais Dom M. prendrait volontiers ces exceptions pour la règle elle-même (p. 31), d'après laquelle il faudrait mettre le temps fort au *levé* de la mesure, & le temps faible au *frappé*.

On voit déjà se dessiner la thèse à laquelle nous conduisent de petites étapes successives prenant à rebours l'histoire de la musique pour aller de l'analyse de *Trilby, monture guillerette*, à Beethoven, aux Maîtres de la Renaissance, &, de là, au chant grégorien. Une telle entrée de jeu ne laisse pas d'être un peu troublante ; on s'étonne de voir la musique profane & moderne appelée à déposer au début d'un pareil débat & à fournir des armes à une théorie sur le plain-chant. Ces armes ne sont-elles pas à double fin ? Ne peuvent-elles pas se retourner contre celui qui en fait usage ? Il y a beaucoup de cas, cela est parfaitement vrai, où la note de la mélodie qui coïncide avec le premier temps de la mesure, est faible ; mais il y en a tout autant, sinon plus, où cette même note est forte. En outre, rien ne me prouve que tel compositeur (fût-ce M. Saint-Saëns) qui tantôt place l'accent latin au temps fort, tantôt au temps faible, ait conscience, dans le premier cas, de céder à une routine, &, dans le second, de rentrer dans la règle. De tous ces exemples peut-on vraiment rien tirer de décisif ? Je demanderai en outre au savant Bénédictin la permission de lui présenter les deux remarques suivantes :

1° Avec M. Mathis Lussy, il cite cet *Allegretto* de Beethoven (op. 31, n° 2) :



N'oublions pas qu'il y a ici deux rythmes qui se répondent & s'entrelacent, comme dans une conversation ; n'oublions pas que le *bassus* commence précisément lorsque le *superius* finit, & que les deux parties ne sont pas organisées de la même façon, si bien que, au début de la mesure, il y a une note faible à la main droite, mais, *dans le même temps*, une note forte à la main gauche : de ces deux faits, ne retenir que le premier, n'est-ce pas solliciter un peu les textes musicaux ?

2° De l'examen des mélodies qui ont une terminaison féminine sur le premier temps de la mesure (ou, d'une façon générale, une note *faible* là où l'opinion courante place un temps *fort*), je ne crois pas qu'on puisse tirer de conclusion contre la théorie usuelle ; bien au contraire, je crois que les formules mélodiques favorables, en apparence, à la thèse que j'ai indiquée, supposent précisément l'organisation de la mesure avec le premier temps fort. Prenons un exemple récemment cité par le Dr Rietz dans la question qui nous occupe :

& ne considérons que les deux premières mesures (les seules favorables à la thèse de D. M.). Toutes les notes coïncident avec les temps faibles de la mesure ou avec des temps non marqués. De là l'originalité de la phrase ; mais cette originalité tient précisément à ce que cette phrase trompe notre attente à certains moments du rythme & s'écarte volontairement de l'usage. De même que la ligne courbe ou oblique suppose la ligne droite, de même ce début suppose que le premier temps de la mesure est fort. Supprimez cette conception dans l'esprit du lecteur, vous enlevez du même coup à la mélodie sa physionomie propre. Un fait analogue (plus significatif peut-être) apparaît dans la musique de danse la plus banale : il arrive constamment que, des trois temps d'une mesure, le premier est marqué par une note faible ou même par un silence ; & cependant, ce qui persiste *nécessairement* dans l'esprit de l'exécutant & celui du danseur, c'est le retour régulier du temps fort au début de chaque mesure. — Nous aurons certainement l'occasion de revenir sur ce sujet. Ici, nous ne sommes prisonniers d'aucune doctrine & ne demandons qu'à nous instruire ; mais le savant directeur de la *Paléographie musicale* nous accordera que nous manquerions à la méthode bénédictine elle-même si nous ne le lisions pas avec un esprit critique.

J. C.

Antiphonaire de Hartker.

	Pages du manuscrit							
1.	52.	De	fruc-	tu	ven-	tris	tu-	i
2.	158.	Au-	dí-	te	&	in-tel-	lí- gi-	te
3.	219.	Cap-	tá-	bunt in	á-	ni-mam	jus-	ti
4.	222.	In	pa-	ce	in	id-	í-	psum
5.	361.	De-	dís-	ti	hæ-	re-di-	tá-	tem
6.	265.	Vi-	dén-ti-	bus	il-lis	e-le-	vá-tus	est

Le rythme antiphonique.

Dans une réponse à M. Houdard (1), j'indiquais le seul point qui, à vrai dire, me sépare de mon honorable contradicteur ; (je dis le *seul*, car, en beaucoup de cas, je serais assez disposé à reconnaître, sans attacher d'ailleurs à ce fait une importance sérieuse, que les cantilènes liturgiques sont mesurables à deux ou à trois temps.) Le point essentiel qui nous divise, c'est que M. Houdard change, arbitrairement selon moi, la valeur des notes & met tantôt des croches, tantôt des double-croches, là où l'uniformité de la notation me paraît seule justifiée.

M. Houdard voudra bien se rappeler qu'au Congrès de musique, mis pour la première fois en présence d'un texte traduit selon sa méthode & ne connaissant pas encore ses ouvrages antérieurs (j'ai comblé depuis cette lacune), je me bornai à lui faire l'objection que je reprends aujourd'hui.

Il suffit de parcourir les antiennes suivantes (en examinant surtout leur première partie), pour constater qu'elles sont *identiques au double point de vue du rythme et de la mélodie*, c'est-à-dire constituées d'après un type unique.

Antiphonaire de Hartker, nº 390-391 de la B. de Saint-Gall

(publié en fac-similés phototypiques, Solesmes, 1900.)

PAGES DES TRADUCTIONS
(Livres de Solesmes)

po- nam su- per se- dem tu- am — Antiph. 181

tra-di- ti- ó- nes quas Dóminus de- dit il- lis — Antiph. 272

& sángui- nem in- no- céntem condem- ná- bunt — Sem. Sainte. 93

dórmi- am & re-qui- és- cam — Sem. Sainte. 127

ti- mén-ti- bus no-men tu- um Dó-mi- ne — Responsorial. 136

& nubes suscépit e- um in cæ- lo al- le- lú- ia — Antiph. 349

(1) Voir notre N° d'Avril.

	Pages du manuscrit								
7.	120.		Lu-	men ad	re-ve-	la- ti-	ó-nem	gén-ti-	um
8.	118.	Ob- tu-	lé-	runt	pro	e- o	Dó-mi-	no	
9.	74.	Ve-	ni-	te	ad-o-	ré-mus	e-	um	
10.	220.	Re-	plé-	vit	& in-	e-bri-	á- vit	me	
11.	235.	Vi- dé- te ma-nus	me-	as	&	pe- des	me-	os	
12.	361.	An-nun-ti- a-	vé-	runt	ó-	pe- ra	e-	jus	
13.	235.	Da- ta est	mi-	hi	om-	nis po-	té-	stas	
14.	47.	Na- tus est	no-	bis	hó-di-	e Sal-	vá-	tor	
15.	53.	Na- tus est	no-	bis	De-	us de	De-	o	
16.	53.	Na- tus est	no-	bis	Sal-	vá- tor	mun-	di	
17.	365.	Po- tens in	ter-	ra	e- rit	se-men	e-	jus	

Encore une fois, il est impossible de ne pas admettre que tous ces types de cantilènes ne se ramènent pas à un seul & même type. A chaque antienne, le même thème se répète sans variante. Nous sommes en présence d'un « air » connu du peuple & *qui se retenait facilement* (qualité bien précieuse à une époque où les livres imprimés ou gravés n'existaient pas). En un mot, c'est un « timbre ».

Or, d'après le système de M. Houdard, cette identité rythmique n'existe plus & fait place à la plus grande variété. Chaque groupe de deux notes, au lieu de valoir deux temps, n'en vaut plus qu'un, si bien que la mélodie de la première antienne, au lieu de servir à toutes les autres, subit les *déformations* suivantes :

PAGES DES TRADUCTIONS
(Livres de Solesmes).

Antiph. 559

& gló-ri- am ple-bis tu- æ I-sra- el

Antiph. 559

par túrtu- rum aut du- os pul- los co-lum- bá- rum.

qui- a ipse est Dó- mi-nus De- us no- ster.

a-ma- ri- tú-di- ne in- i- mí-cus me- us.

Antiph. 316

qui-a e-go i-pse sum al- le- lú- ia. al-le- lú- ia.

Respons. 136

& fa-cta e- jus in- tel- le- xé- runt.

Antiph. 318

in cæ-lo & in ter- ra, al-le- lú- ia.

Antiph. Dominicain, ms. du XIIIe S. (B. de Solesmes).

qui est Christus Dómi- nus in ci- vi- tá- te Da- vid.

lu-men de lúmi- ne quod e- rat in prin- cí- pi- o.

qui est Chri-stus Dómi- nus in ci- vi- tá- te Da- vid.

ge- ne- rá- ti- o rec- tó- rum be- ne- di- cé- tur.

---

1. de fru- ctu ven- tris tu- i

2. Au- dí- te & in-tel- lí- gi- te

3. Cap- tá- bunt in á- ni-mam ju- sti

4. *Comme* 1.

5. De- dí- sti hæ- re- di- tá- tem

6. Vi- dén- ti- bus il- lis e- le- vá- tus est

7. Lu- men ad re- ve- la- ti- ó- nem gén-ti- um

8. *Comme* 2.

9. Ve- ní- te ad- o- ré-mus e- um

10. Re- ple- vit & in- e- bri- á- vit me

11, 12, 13. *Comme* 5.

14. *Comme* 9.

15, 16. *Comme* 5.

17. *Comme* 9.

Peut-être M. Houdard nous dira-t-il que le plain-chant n'est pas, à ses yeux, une musique populaire, & qu'il ne croit pas à un parti-pris de simplification chez ceux qui l'ont organisé. Mais, on le voit, il y a dans les manuscrits des preuves intrinsèques du contraire. D'ailleurs, l'argument que je viens de reproduire n'est pas le seul dont nous puissions nous servir.

Nota. — On remarquera quelques différences, surtout dans la deuxième partie des Antiennes, entre le texte du ms. & celui de la traduction. Elles sont de peu d'importance & ne dépassent pas les limites ordinaires des variantes de ms. à ms. D'ailleurs les textes souffriraient plusieurs autres critiques de détail, mais elles sont en dehors de notre sujet.

J. C.

Erratum. N° 4 de la *Revue*, p. 151, l. 20 : au lieu de « anapeste », lire « tribrachys ».

Le Propriétaire-Gérant : H. Welter.

1859. IMPRIMERIE SAINT-PIERRE, SOLESMES, SARTHE

REVUE
D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 6 **Juin.** **1901**

Nous offrons nos remerciements à tous ceux qui, dès l'apparition de notre 1er N°, nous ont témoigné leur estime : à M. G. Leygues, Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, à MM. Roujon, membre de l'Institut et Directeur des Beaux-Arts, Liard, membre de l'Institut et Directeur de l'Enseignement Supérieur, qui ont honoré d'une souscription la Revue d'histoire & de critique musicales; *à MM. Barbier de Meynard, Derenbourg et Hamy, membres de l'Institut, qui ont bien voulu enrichir la liste de nos Adhérents et Collaborateurs, au moment où nous avions le vif regret d'apprendre la mort de notre éminent ami, Eugène Manuel, Inspecteur général de l'Enseignement ; à la* Revue Critique, *dirigée par M. A. Chuquet, professeur au Collège de France, qui a publié notre programme et nos sommaires; à la* Revue de Synthèse historique, *dirigée par un docteur de Sorbonne, M. Henri Berr; à la* Revue d'art dramatique, *au* Journal des Débats, *au* Figaro, *aux* Annales de la musique *et à son Rédacteur en chef, M. Helloin; à la* Rivista musicale *de Turin qui a poussé l'obligeance jusqu'à nous offrir de répandre elle-même notre première circulaire; à tous ceux enfin (la liste en serait vraiment trop longue!) qui ont reconnu en nous des amis sérieux et désintéressés de l'histoire musicale. Nous ne faisons pas de réclame payante dans les journaux. Nous nous contentons d'avoir un programme très net dans sa nouveauté, et de le suivre* fidèlement, *en ne nous adressant pas seulement aux érudits, mais à tous les amateurs désireux de s'instruire.*

Romain Rolland. **Notes sur l'« Orfeo » de Luigi Rossi, et sur les musiciens italiens à Paris, sous Mazarin.**

I

RAPPORTS PERSONNELS DE MAZARIN AVEC LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS

Les progrès de l'italianisme musical en France coïncident trop visiblement avec le ministère de Mazarin, pour qu'on n'ait pas l'idée de chercher un rapport entre les goûts du premier ministre & l'établissement de l'Opéra.

Mazarin était en effet musicien, connaisseur en musique, & il fut mêlé de très bonne heure au mouvement mélodramatique de Rome & de Florence. Tout enfant, il avait été élevé chez les pères de l'Oratoire de Saint-Philippe de Néri ; il passa ses premières années dans ce berceau du drame musical religieux, puis, à partir de sept ans, chez les Jésuites du Collège romain.

Quand ses maîtres, pour célébrer la canonisation de saint Ignace, donnèrent une grande représentation dramatique à laquelle tout Rome assista, on raconte qu'ils confièrent le rôle principal, celui du saint, à Mazarin, déjà sorti du Collège (1), & qu'il le joua avec un succès retentissant (2). Il aurait donc pris part à la fameuse représentation de Kapsberger : *l'Apothéose de saint Ignace de Loyola et saint François Xavier* (1622), qui fut une sorte de triomphe de Jules César jésuite, avec des défilés de nations, d'animaux & d'objets exotiques (3).

Il s'était lié, dès le collège, avec les Colonna (4) ; &, depuis 1626, il fut en relations intimes avec les Barberini. Il était surtout ami du cardinal Antonio (5). Ainsi il était bien placé pour suivre les premiers essais du théâtre d'opéra, dont ces deux illustres familles furent les principaux Mécènes à Rome, sous le pontificat d'Urbain VIII (1623-1644). Dans un des plus violents pamphlets écrits contre Mazarin pendant la Fronde, *la lettre d'un Religieux au prince de Condé* (6), on va jusqu'à prétendre que c'est « par l'entremise d'une comédienne chanteuse, une infâme qu'il avait débauchée à Rome, qu'il s'était insinué dans les bonnes grâces du cardinal Antonio ». — Ce n'est là qu'un bruit diffamatoire, mais qui montre que, comme tant d'autres prélats de l'époque, il fréquentait assidûment l'Opéra & les cantatrices.

Il était à l'ambassade de France, à Rome (7), quand on y joua en 1639 un drame musical, dédié au cardinal de Richelieu : *il favorito del principe,* dont le librettiste était Ottaviano Castelli. — Naturalisé français par lettres patentes d'avril 1639, il passe en France. Richelieu meurt le 3 décembre 1642, & Louis XIII, le 14 mai 1643. Dès le 28 novembre 1643, Teodoro Ameyden note dans ses *Avis de Rome* « l'ordre du cardinal Mazarin de conduire en France des musiciens de Rome, & en particulier de la chapelle papale pour

(1) Il soutint ses thèses en 1618.

(2) Elfridio Benedetti : *Raccolta di diverse memorie per scrivere la vita del card. G. Mazarino Romano,* in 4°, Lyon ; — cité par V. Cousin : *La jeunesse de Mazarin.* 1865.

(3) M. Ademollo fait remarquer que, dans la première moitié du XVIIe siècle, en Italie, il était de règle qu'un comédien sût aussi la musique, & fût capable de chanter même une partie principale dans un mélodrame. La même règle devait s'appliquer aux spectacles privés & aux représentations d'écoles.

(4) Il fut élevé avec les enfants du connétable Colonna, & accompagna en Espagne, entre 1619 & 1622, don Jérôme Colonna.

(5) Les correspondances du nonce Sacchetti, citées par Cousin, montrent combien Mazarin était déjà apprécié en 1629 par le pape Urbain VIII & le cardinal Francesco Barberini, secrétaire d'État. La même année, il est attaché comme capitaine d'infanterie à la légation du cardinal Antonio, à Bologne.

(6) *Lettre d'un religieux envoyée à Mgr le prince de Condé à Saint-Germain-en-Laye, contenant la vérité de la vie et des mœurs du cardinal Mazarin.* (Cimber & Danjou. — 2e série, t. VII, p. 434.) — Le « religieux » est sans doute le curé de Saint-Roch.

(7) Mais non pas ambassadeur, comme semble dire Ademollo dans son livre sur *les Théâtres de Rome au XVIIe siècle.* En 1639, l'ambassadeur de France à Rome était le maréchal d'Estrées. Mais Mazarin était à Rome, persécuté par le parti espagnol, & en relations avec Richelieu, qui envoie cette même année à Rome son violiste préféré, Maugars, pour écrire un rapport sur l'état de la musique en Italie.

une comédie ou un drame musical ». — Et en février suivant, « ordre du cardinal à l'ambassadeur de France à Rome, d'envoyer à Paris la Leonora, cantatrice à qui l'on donnera mille pistoles (*doppie*) pour le voyage, & autant de pension annuelle ».

Il s'agit de la fameuse Leonora Baroni, célébrée par Maugars, qui l'appelle « une merveille du monde », & en l'entendant chanter, « en oublie sa condition mortelle, croit être déjà parmi les anges, jouissant des contentements des bienheureux (1) » ; — cette Leonora aimée & chantée par Milton, qui la compare à la Léonore du Tasse (2) ; — aimée & chantée par le pape Clément IX (alors Mgr Ruspigliosi), qui l'appelle une sirène, « dolce sirena », & célèbre « ses yeux ardents » (3) ; — aimée & chantée par tous les poètes italiens, qui publient un volume à sa gloire (4).

Il semble bien que Mazarin n'ait pas été non plus insensible, sinon à sa beauté que conteste Maugars, au moins à son pouvoir de séduction. Ce serait même à elle que ferait allusion la perfidie du *Religieux* de Saint-Roch. Mazarin y donna prise par la hâte avec laquelle il la fit venir à Paris, & l'établit chez un de ses familiers, dans un hôtel attenant au sien, où il la faisait servir par des officiers de sa maison (5). Elle se faisait d'ailleurs escorter partout par son

(1) Maugars : *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, escrite à Rome le premier octobre 1639*, (publié par Thoinan, 1865).

« Elle a le jugement fort bon, pour discerner la mauvaise d'avec la bonne musique ; elle l'entend parfaitement bien, voire mesme qu'elle y compose... Elle prononce & exprime parfaitement bien le sens des paroles. Elle ne se picque pas d'estre belle, mais elle n'est pas désagréable ny coquette. Elle chante avec une pudeur asseurée, avec une généreuse modestie, & avec une douce gravité. Sa voix est d'une haute estendue, juste, sonore, harmonieuse, l'adoucissant & la renforçant sans peine & sans faire aucunes grimaces. Ses eslans & souspirs ne sont point lascifs, ses regards n'ont rien d'impudique, & ses gestes sont de la bienséance d'une honneste fille. En passant d'un ton en l'autre, *elle fait quelquefois sentir les divisions des genres enharmonique et chromatique, avec adresse et agrément...* » — Elle touchait le théorbe & la viole. Maugars l'entendit chanter avec sa sœur Caterina, & sa mère, « la belle Adriana », — sa mère touchait la lyre, sa sœur la harpe, & elle « la thuorbe ».

(2) Milton, qui assistait en 1639 aux représentations des Barberini à Rome, dédia à Léonora une pièce de vers latins :

Ad Leonoram Romæ canentem

« Altera Torquatum cepit Leonora poetam
cujus ab insano cessit amore furens.
Ah ! miser ille tuo quanto felicius ævo
perditus, & propter te, Leonora, foret ! »

(3) « Vivi e i lumi ardenti scoccan dal vago ciglio amabil pena. » (1639)

(4) *Applausi poetici alle glorie della signora Leonora Baroni* (1639-1641).

Voir les articles de M. Ademollo dans divers journaux italiens. (*Opinione*, 1879, nos 227-232. — *Fanfulla della Domenica*, 1881, no 32. — 1883, no 45.)

(5) Lettre de l'abbé Scaglia à Mme royale Christine de France, régente de Savoie, le 10 mars 1645, (citée par Ademollo.)

Cf. *Mémoires anonymes* de la collection des *Mém. relatifs à l'histoire de France* (Petitot, t. LVIII), — attribués au comte de Brégy.

« Le cardinal Mazarin, peu de temps après son établissement dans le ministère, fit venir de Rome une musicienne qui passait pour une des plus belles voix d'Italie, & il la logea chez mon père : on l'appelait la signora Leonora. Elle me dit de si belles choses de son pays, qu'elle me donna envie de faire le voyage de Rome. » (p. 255).

mari, Giulio Cesare Castellani, & se conduisait en personne prudente & réservée. Elle avait alors trente-trois ans, étant née en décembre 1611 à Mantoue. Elle n'était pas une cantatrice de théâtre, mais une « virtuosa di musica da camera ». Sa façon de chanter ne fut pas sans étonner, & même sans un peu choquer d'abord. « On commença par la discuter ; on disait que sa voix était mieux faite pour le théâtre ou pour l'église que pour les salons, & que sa manière italienne était dure pour l'oreille. » Mais ces critiques tombèrent soudain, quand la reine eut dit qu'on ne pouvait chanter mieux. — L'abbé Scaglia écrit : « Je ne pourrais autrement exprimer les caresses que lui a faites la reine, qu'en vous disant qu'elles ont été proportionnées à l'estime qu'elle fait des personnes qui ont l'approbation du Cardinal. » Elle lui accorda l'entrée à toute heure dans son appartement, la combla d'argent, de bijoux « dix mille livres pour s'habiller à la française, un collier de perles, des pendants d'oreilles, plusieurs milliers d'écus de joyaux, un brevet de pension de mille écus, &c. ». Mme de Motteville dit qu'elle suivit la cour, en 1644, chez la duchesse d'Aiguillon, à Ruel, où la reine était allée se réfugier contre les chaleurs de l'été. Elle y chantait souvent & improvisait des airs sur des poésies de Voiture. — Elle ne resta qu'un an en France. Elle repartit de Paris le 10 avril 1645 (1).

D'autres musiciens italiens étaient arrivés en même temps qu'elle, ou ne tardèrent pas à la suivre à la cour de France (2). — En novembre 1644, voici venir l'étonnant Atto Melani, chanteur sopraniste, compositeur, impresario, — & agent secret (3). Avec ce personnage, nous entrevoyons une nouvelle face du dilettantisme musical de Mazarin : la politique. Le rusé ministre fait servir la musique & les musiciens à son gouvernement. Déjà le Journal d'Ameyden avait noté en février 1644, à propos de l'arrivée de Leonora, l'intention évidente du cardinal de tenir les Français occupés avec les divertissements, *tenendoli occupati con allegria con che si guadagna gli animi di quella natione e della medesima Regina* (« le plaisir par lequel on gagne les esprits de cette nation, & de la reine même »).

Et c'est ici le cas de rappeler les sévères accusations du vieux musicien Kuhnau contre la musique, dans son roman du *Charlatan musical* (4) : « La musique détourne des études sérieuses. Ce n'est pas sans motif que les

(1) Lettre de l'abbé Scaglia à Mme royale Christine de France, régente de Savoie, le 14 avril 1645.

Ademollo dit qu'elle ne revint plus en France, & qu'elle resta à Rome, où elle acquit un grand ascendant dans les hautes sphères politiques & ecclésiastiques. Il est curieux que les contemporains français de Leonora, — Montglat par exemple, — parlent d'elle, comme si elle était restée à Paris beaucoup plus longtemps, & jusqu'à l'*Orfeo* de Rossi, voire jusqu'au *Serse* de Cavalli, c'est-à-dire jusqu'en 1660. C'est en tout cas une preuve de l'impression qu'elle avait faite, & du souvenir laissé par son talent.

(2) L'abbé Scaglia mentionne dans la même lettre un virtuose : Marco dell'Arpa.

(3) Né à Pistoie le 31 mars 1626, fils du sonneur de cloches du Dôme.

(4) *Der Musicalische Quack-Salber*. Leipzig. 1700. — c. 43.

politiques la favorisent : ils le font par raison d'État. C'est une diversion aux pensées du peuple ; elle l'empêche de regarder dans les cartes des gouvernants. L'Italie en est un exemple : ses princes & ses ministres l'ont laissé infecter par les charlatans & les musiciens, afin de n'être point troublés dans leurs affaires. »

On croirait que certaines de ces phrases ont été écrites à l'occasion de Mazarin. Le ministre, dont la devise était : « Qui a le cœur, a tout », savait trop le pouvoir des spectacles & de la musique pour n'en pas user comme d'un moyen d'action ; & si le tempérament national était trop peu musical en France pour que cette politique eût son effet sur les bourgeois français, sur les Parlementaires (1), — en revanche, elle réussit parfaitement auprès de la cour, & davantage encore sur la reine, à qui elle était avant tout destinée. — Leonora Baroni l'avait charmée par son chant. Atto Melani est bientôt tout-puissant. Elle ne peut se passer de lui. De deux soirs l'un, il faut qu'il chante chez elle ; & elle est si passionnée de musique, que, pendant quatre heures de suite, on ne doit penser à rien autre. Elle aimait surtout les airs mélancoliques ; & toute la cour, naturellement, partagea son goût (2).

Aussitôt installé & sûr de la faveur royale, Atto Melani, instrument habile & souple de Mazarin, fait les premiers essais de représentation musicale. Une lettre du 10 mars 1645, qu'il écrit au prince de Médicis, fait allusion à un spectacle de ce genre, dont il ne donne pas le nom, & qui aurait été repris après Pâques (3). Il est fort probable qu'il s'agit là déjà de *la Finta pazza,* dont les historiens, d'ordinaire, plaçaient la première représentation quelques mois plus tard, le 14 décembre 1645. Je n'insisterai pas sur cette œuvre (4), qui n'était pas à proprement parler un Opéra, mais une action embellie de musique & de machines (5). Un passage du programme, cité par Chouquet, dit : « Cette scène sera toute sans musique, mais si bien dite,

(1) Au contraire. Nous verrons que l'effet produit sur eux a été diamétralement opposé à celui que cherchait Mazarin.

(2) Lettre d'Atto Melani au prince Mattias de Medici. 22 nov. 1644 :

« E chi disse à V. A. che non piacevano che arie allegre li disse poco la verità, perchè à S. M. non gustano se non le malinconiche e queste son le sue favorite, e tutti questi cavalieri non gustano se non di quelle. »

(3) Un des frères de Melani & une certaine Checca de Florence y chantaient.

(4) *La Festa teatrale della Finta pazza* était de Sacrati pour la musique, & de Giulio Strozzi pour le poème. Mais les deux auteurs principaux étaient le décorateur machiniste, Iacopo Torelli de Fano, homme universel, mathématicien, poète, peintre, architecte, mécanicien, venu à Paris à la fin de 1644, & le maître de ballets, G.-Battista Balbi ; — envoyés, le premier par le duc de Parme, le second par le grand-duc de Toscane. — *La Finta Pazza* avait été déjà représentée en 1641 à Venise ; mais on l'accommoda certainement au goût de Paris, & du petit roi, âgé de sept ans. G. Strozzi devait être à cette époque en relations avec la France ; car, la même année, on exécutait des opéras de lui (*Proserpina rapita*) à l'ambassade de France à Rome. — Les acteurs de *la Finta pazza* à Paris furent en grande partie des comédiens italiens de la troupe de Giuseppe Bianchi, venue à Paris dès 1639.

(5) Le P. Menestrier dit : « Les voix qu'on avait fait venir d'Italie rendirent cette action la plus agréable du monde, avec les divers changements de scène, les machines, &c. »

qu'elle fera presque oublier l'harmonie passée (1). » — L'essai n'était pas concluant. Du reste, on ne hasarda la pièce que devant peu de personnes, « le Roi, la Reine, le cardinal & le familier de la cour (2) », & il ne semble pas que le succès ait été grand. On connaît la relation de Mme de Motteville : « Nous n'étions que vingt ou trente personnes, & nous pensâmes mourir d'ennui & de froid (3). » — Là-dessus, Atto Melani repartit pour l'Italie (4), & la cause de l'Opéra italien sembla bien compromise.

Il n'en fut rien cependant. Mazarin persista à faire un second essai ; & nous allons voir entrer en ligne des personnages & des circonstances, qu'on a négligé de noter jusqu'à présent, mais dont l'action fut décisive pour la fondation de l'Opéra en France : il s'agit de l'arrivée à Paris des princes Barberini.

II

LES BARBERINI EN FRANCE ET LA PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE L'OPÉRA ITALIEN A PARIS

Ils étaient trois neveux du pape Urbain VIII : l'aîné, le cardinal Francesco, secrétaire d'État ; — Don Taddeo, prince de Palestrina, préfet de Rome, général de l'Église, marié en 1629 à dona Anna Colonna, fille du connétable ; — & le cardinal Antonio, l'ami de Mazarin, plus tard grand aumônier de France, évêque de Poitiers, archevêque de Reims, pour le moment protecteur de la couronne de France à Rome, c'est-à-dire chargé des intérêts français près du Saint-Siège. — Ils avaient été tout-puissants à Rome de 1623 à 1644, & l'on sait quel rôle ils avaient joué dans l'histoire de l'Opéra. Leur amour de la musique était célèbre. Filippo Vitali, l'auteur de l'*Aretusa* de 1620, était virtuose di camera du cardinal Francesco. Stefano Landi, les deux Mazzocchi, les deux Rossi, Marco Marazzoli, écrivaient pour eux. *La Diana schernita* de Cornachioli (1629), & les *Drames musicaux* d'Ottavio Tronsarelli (1629), sont dédiés à don Taddeo. Leur influence sur la musique dramatique devint surtout prépondérante, après la construction du palais Barberini, & du théâtre pouvant contenir plus de 3 000 personnes. Le premier opéra qui y fut représenté, le

(1) Voir l'exemplaire de la Bibliothèque nationale, avec planches de Valerio Spada & description de Giulio Cesare Bianchi de Turin.

(2) « Parce que la grosse troupe des courtisans était chez Monsieur, qui donnait à souper au duc d'Enghien. » (Voir les *Mémoires de Mme de Motteville*, t. XXXVII de la collect. Petitot, p. 168.)

(3) « Les divertissements de cette nature demandent du monde, & la solitude n'a pas de rapport avec les théâtres. » (*id.*)

(4) Lettre de Mazarin au prince Mattias de Medici. 10 mai 1645.

La Checca le suivit bientôt. (Lettre du prince Léopold au prince Mattias. 14 août 1646.)

S. Alessio de Stefano Landi, en février 1632 (1), était même, pour le poème, l'œuvre du cardinal Francesco, à qui la partition est dédiée. Vint ensuite, en 1635, *la Vita di S. Teodora,* poésie de Mgr Ruspigliosi ; — en 1637, *il Falcone,* opéra inconnu, & *Erminia sul Giordano,* de Michel Angelo Rossi, dédiée à D. Anna Colonna Barberina ; — en 1639, *Chi sofre speri,* poème de Mgr Ruspigliosi, musique de Vergilio Mazzocchi & Marco Marazzoli, représentation fameuse où assistèrent 3 500 personnes, parmi lesquelles Milton ; enfin, la même année, *Galatea,* paroles & musique du célèbre chanteur Loreto Vittori, dédiée au cardinal Antonio (2). — Tous ces spectacles avaient eu un retentissement considérable en dehors de l'Italie ; & le bibliothécaire & confident de Mazarin, Gabriel Naudé, ne cache pas que c'est à leur modèle que le cardinal voulait donner en France des représentations musicales (3).

Les événements politiques favorisèrent singulièrement ce projet. Le pape Barberini mourut en 1644. L'étrange étourderie politique de ses neveux porta au trône pontifical l'ennemi de la France & leur propre ennemi, le cardinal Panfili (Innocent X). Les persécutions commencèrent bientôt contre tout ce qui avait eu part au gouvernement précédent. Innocent X voulut faire rendre compte aux Barberini de leurs exactions financières. Les Barberini, déjà occupés depuis 1640 par leurs démêlés avec les princes italiens, & en guerre avec le duc de Parme, durent fermer leur théâtre (4). Les musiciens & les acteurs romains émigrèrent (5). Les princes Barberini eux-mêmes quittèrent Rome, où leurs biens & leur vie étaient menacés. Le cardinal Antonio, pour échapper au procès de concussion qui s'instruisait contre lui, se sauva par mer des États pontificaux, & arriva en France en octobre 1645.

Le cardinal Francesco & don Taddeo suivirent son exemple ; après quatre jours de tempêtes, qui firent errer leur navire tout autour de la Sardaigne &

(1) Et non pas en 1634, comme on a dit jusqu'ici ; car nous avons une relation de J.-J. Bouchard, qui y assista en 1632. — Voir Lucien Marcheix : *Un Parisien à Rome et à Naples en 1632.* (*Mémoires de J.-J. Bouchard.*) — 1897. Leroux, p. 9 & suiv.

(2) On se souvient que Mazarin était à Rome, pendant cette année 1639, où les représentations des Barberini furent particulièrement fastueuses.

(3) « Et parce que tous ceux qui avoient esté à Rome louoient infiniment à la Reyne cette façon de réciter des comédies en musique, comme estoient celles que Messieurs les Barberins avoient données au peuple de Rome, pendant cinq ou six années consécutives, elle en voulut, par un excès de bonté extraordinaire, donner le plaisir aux Parisiens. »

Gabriel Naudé (*Mascurat*) : *Jugement de tout ce qui a esté imprimé contre le cardinal Mazarin, depuis le sixième Janvier, jusques à la déclaration du premier Avril mil six cens quarante-neuf.* — 1649, in-4°.

Naudé avait assisté lui-même à certaines des représentations Barberini, en particulier à celles de *S. Alessio,* en même temps que Bouchard, en 1632.

(4) Il rouvrit en 1653, année où les Barberini firent leur paix avec les Panfili. On joua *Dal Male il Bene,* poème du cardinal Ruspigliosi, musique de Marazzoli, à l'occasion des noces du prince de Palestrina avec d. Olimpia Giustiniani. Pour ceux qui y assistèrent, le titre dut sembler une allusion à la nouvelle fortune des Barberini.

(5) Benedetto Ferrari & Manelli de Tivoli, avec une troupe romaine, venaient de fonder l'Opéra à Venise.

de la Corse, ils abordèrent à Cannes, en janvier 1646, dans le plus complet dénuement (1). Mazarin, qui s'était brouillé de façon éclatante avec eux après l'élection d'Innocent X, ne leur garda pas rancune, & se donna le luxe de prendre la défense des proscrits & de les protéger magnifiquement (2). Il alla au devant du cardinal Francesco au pavillon de Charenton, le reçut affectueusement, & l'amena dans son palais de Paris. A son tour, arriva à Paris, le 3 octobre 1646, la princesse Palestrina, dona Anna Colonna, femme de don Taddeo ; & la reine l'accueillit avec amitié (3). Ainsi toute cette puissante maison Barberini était installée à Paris, à la fin de 1646 & en 1647, & dans des rapports si intimes avec la cour, qu'en novembre 1647, Mazarin pense marier une de ses « Mazarinettes » à un Barberini.

Or c'est précisément cette année que l'Opéra italien fait ses débuts retentissants & décisifs à Paris, au Palais-Royal, sous les yeux des Barberini. Nul doute qu'ils n'y aient pris part. Cette forme d'art était en partie leur œuvre ; leur orgueil était intéressé à son succès ; & nous savons quelle surveillance active & minutieuse les cardinaux Francesco & Antonio exerçaient sur leurs représentations de Rome (4). Les chanteurs & les machinistes italiens de Paris étaient leurs familiers ; & si le drame musical avait été essayé avant eux à Florence & à Rome, la « Comédie des machines », (qui sera l'Opéra français), était proprement Barberini (5).

Nous reconnaissons leur marque dans le spectacle donné le 2 mars 1647, au Palais-Royal : l'*Orfeo ;* & nous en avons une preuve frappante. Des deux

(1) « Sequestrati le beni, le stesse persone erano per andar in Castello, e voci erano uscite, che gli potevan far vedere, che della tragedia non fosse la sola priggiona l'ultimo atto. A Cannes sono arrivati in equipaggio non solo di fugittivi, mà di naufraganti, rotte le antenne e le vele, perduto il timone, doppo un incessanta borasca di quattro giorni di lunga, che gl'ha fatto girare la Sardinia e la Corsica. »

(Dépêche de l'ambassadeur vénitien Nani. 6 fév. 1646. — t. CIII des Amb. Vénit., f° 222. — Chéruel : *Hist. de France pendant la minorité de Louis XIV*. II, 180-1). Voir aussi : *Mémoires d'Omer Talon*. I. 467. — Hanotaux : *Recueil des instructions données aux ambassadeurs de France. Rome*. I. p. 5. 1888.

(2) En réponse aux bulles du pape contre les cardinaux fugitifs, le Roi interdit aux Barberini de sortir de France, & enjoignit aux gouverneurs des provinces de s'y opposer au besoin. On fit la guerre au pape. Condé voulait qu'on prît Avignon. On s'empara de Piombino & de Porto Longone en octobre 1646. Le pape effrayé promit de recevoir en grâce les Barberini & de leur rendre leurs biens. (*Lettres de Mazarin*. II. 326). Mais il ne tint pas parole ; &, le 24 juin 1647, l'ambassadeur français à Rome, Fontenay-Mareuil, écrit encore : « Il ne faut point parler des Barberins. » Ils restèrent donc à Paris, où don Taddeo mourut en 1647. Quant au cardinal Antonio, il devint à peu près Français, grand aumônier de France, évêque de Poitiers (1652), & archevêque de Reims (1667).

(3) *Mémoires de Mme de Motteville*, p. 195-6.

(4) *Journal de Bouchard* (1632). Le cardinal Francesco lui explique minutieusement toute la représentation de *S. Alessio*. — *Lettre de Milton à Luca Holstenio*. 30 mars 1639. Le cardinal Francesco lui fait les honneurs de la représentation de *Chi sofre, speri*. — A la même représentation, le cardinal Antonio fait lui-même, & à coups de bâton, la police de la salle. (Ademollo : *I teatri di Roma*.)

(5) Voir les fastueuses & étranges inventions de machines, changements à vue, pluie, grêle, orages, batailles, chevauchées à travers les airs, décors mouvants, de l'*Erminia* de 1637, & de *Chi sofre, speri* de 1639.

auteurs de l'*Orfeo*, l'un, le poète, l'abbé Francesco Buti de Rome, docteur en droit, protonotaire apostolique, vint avec le cardinal Antonio en 1645 (1); l'autre, le musicien, Luigi Rossi, — (le fait n'a pas encore été signalé, je crois), — était, en 1646, « musico dell' Em. card. Ant. Barberino (2) »; il n'est donc pas douteux qu'il ne l'ait aussi accompagné dans son exil en France (3).

Dès lors, tout s'explique. Après l'arrivée des Barberini, de leurs poètes & de leurs musiciens, Mazarin s'adresse à Florence & à Rome pour se faire envoyer de nouveaux comédiens (4), &, le 29 septembre 1646, il recommande à l'intendant de l'armée d'Italie de profiter du retour de l'armée navale pour les amener en France. — Atto Melani fut rappelé de Florence pour diriger la représentation. Il arrive en janvier 1647, « après 34 jours de voyage », & écrit à son maître, le prince Mattias, qu'on répète « une très belle comédie intitulée l'*Orfeo*, paroles du signor Buti, & musique du signor Luigi », & même que « S. M. montre tant de goût pour ce genre de pièces, qu'on en fait préparer encore une autre pour la jouer aussitôt après l'*Orfeo* (5) ». Une lettre de Gobert à Huygens (6), probablement de février 1647, confirme cette nouvelle : « Il y a quatre hommes & huit castrats que M. le cardinal a fait venir. Ils concertent une Comédie, que le sieur Louygy fait exprès pour représenter au carnaval (7) ».

III

LUIGI ROSSI AVANT SON ARRIVÉE EN FRANCE

Qui était ce Luigi Rossi, si célèbre à son époque, si inconnu maintenant? On ne trouve son nom, ni dans les dictionnaires de MM. H. Riemann & G. Humbert, ni dans les notices de Villarosa sur les compositeurs napo-

(1) Voir Ademollo : *I primi fasti della musica italiana a Parigi.*

(2) *Ariette di musica, a una e due voce di Eccellentissimi autori* — in Bracciano, per Andrea Fei stampator ducale. 1646.

(3) Nuitter signale d'ailleurs sa présence à Paris avant l'arrivée des chanteurs.

(4) Au marquis Bentivoglio de Florence, & à Elpidio Benedetti de Rome.

Lettres de Mazarin. t. II, p. 815. 1879. — Lettre à M. Brachet. Fontainebleau. 29 sept. 1646.

(5) 12 janvier 1647, voir Ademollo. — Ce second spectacle n'eut pas lieu, comme on verra plus loin.

(6) *Correspondance de Huygens.* 1882. p. CCXIX, cité par Nuitter & Thoinan.

(7) D'autres prélats italiens du parti Barberini furent intéressés à ces premiers essais d'Opéra italien en France. — S'il est vrai, comme le dit le P. Menestrier (p. 177), qu'en février 1646 on ait aussi joué à Carpentras, dans la salle épiscopale, une sorte d'opéra français, *Achebar, roi du Mogol*, poésie & musique de l'abbé Mailly, il faut remarquer qu'on était encore là sous l'influence de Mazarin & de ses amis du Sacré Collège. L'évêque de Carpentras était le cardinal Alessandro Bicchi, le plus intime des cardinaux italiens auprès de Mazarin, & le plus sûr soutien de l'influence française à Rome. — Michel Mazarin était de plus archevêque d'Aix depuis 1645 ; & le cardinal Mazarin lui-même avait été à deux reprises vice-légat d'Avignon. Toute la région avait donc subi fortement leur influence.

litains ; & les renseignements contenus dans les dictionnaires de Fétis & de Grove sont très insignifiants & assez inexacts (un peu meilleurs, ceux de Burney). Ni Mme de Motteville, ni Guy Joly, ni Goulas, ni Montglat, ni Lefèvre d'Ormesson, n'en parlent dans leurs notes sur la représentation du Palais-Royal, qui les avait pourtant beaucoup frappés. La *Gazette* de Renaudot ne mentionne même pas son nom, dans sa longue description officielle d'*Orfeo*. Le P. Menestrier suit son exemple. Aussi ne sait-on bientôt plus à qui attribuer l'*Orfeo*. Ludovic Celler (L. Leclercq) & Clément disent : à Monteverde ; — Fournel, à l'abbé Perrin ; — Arteaga, Ivanovich & d'autres, à Aurelio Aureli ; — Francesco Caffi, & H. Riemann, dans son édition de 1887, à Gius. Zarlino du XVIe siècle, ou à un musicien qui avait pris son nom ; — Humbert, dans la traduction française du dictionnaire de Riemann, parue en 1899, l'attribue encore à Peri.

Cependant le nom de Luigi avait été dans la France du XVIIe siècle représentatif de toute une époque de musique italienne, & de la plus parfaite, celle que Sébastien de Brossard appelle dans son *Catalogue* (1) « le moyen aage », (c'est-à-dire de 1640 à 1680 ou 1690,) & où il donne à Luigi le premier rang parmi les Italiens. La Vieville de Fresneuse parle souvent de lui dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (2), & semble résumer la grande musique italienne en son nom, celui de Carissimi, & celui de Lully. — Bacilly, qui est un de ceux, d'après Fresneuse, qui ont fait le plus pour perfectionner le chant français, n'a que deux noms à la bouche : Ant. Boesset & l'illustre Luigi (3). Mais la source de tous leurs renseignements est Saint-Evremond, qui garda une prédilection toute spéciale pour Luigi, — (sans doute parce qu'il lui rappelait ses années de jeunesse à la cour de France, avant l'exil), — & qui l'appelle sans hésiter « le premier homme de l'univers en son art (4) ». Il est visible que c'est à lui que la Vieville emprunte, en particulier, tout ce qu'il dit des rapports de Luigi avec les musiciens français (5).

Luigi Rossi était né à Naples vers la fin du XVIe siècle. Il était frère, nous

(1) Sébastien de Brossard : *Catalogue* (manuscrit) *des livres de musique théorique et prattique, vocalle et instrumentalle, tant imprimée que manuscripte, qui sont dans le cabinet du Sr S. de B., chanoine de Meaux, et dont il supplie tres humblement S. M. d'accepter le don, pour être mis et conservez dans sa Bibliothèque, — fait et escrit en l'année 1724.* Bibl. nat. Rés.

(2) 1705. Bruxelles.

(3) *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter et particulièrement pour ce qui regarde le chant françois,* 1679.

(4) *Observations sur le goût et le discernement des François,* & *Lettre sur les Opera, à M. le duc de Buckingham.*

(5) Il y a aussi quelques mots sur lui dans la *Lettre de Pietro della Valle à Lelio Guidiccioni* (ap. Doni. II. 258), sur la *Superiorità della Musica dell'età nostra ;* — & quelques poésies françaises & italiennes, adressées à Luigi, tant par Margherita Costa, (*la Tromba di Parnaso*), que par Dassoucy, le futur musicien de l'*Andromède* de Corneille, qui peut-être avait déjà connu Rossi à Rome, où il avait voyagé.

dit lady Morgan (1), de Carlo Rossi, négociant & banquier très riche & de goûts distingués, jouant à Rome le rôle de protecteur des artistes, comme un siècle plus tôt le grand banquier Chigi, patron de Raphaël. Carlo Rossi se mêlait lui-même de littérature & de musique, & il passait à Rome pour le meilleur joueur de harpe après son frère Luigi. Tous deux se firent naturaliser citoyens romains.

Il y avait à Rome, au temps des Barberini, une petite colonie napolitaine, dont l'âme était Salvator Rosa. Carlo Rossi fut son ami le plus intime, jusqu'à sa mort, après laquelle il lui éleva un monument. Luigi fréquentait aussi la maison de la via del Babbuino, où il dut se rencontrer avec les plus illustres artistes d'Italie, & en particulier avec Carissimi, Ferrari, Cesti, Cavalli, comme lui familiers du logis. Salvator était musicien, comme on sait (2); il a laissé des compositions, & surtout il a collaboré avec ses amis musiciens. Burney dit avoir vu de lui un livre d'airs & de cantates poétiques, que Rossi, Carissimi & d'autres avaient mises en musique. Peut-être trouverait-on le reflet des pensées de ce cénacle musical dans les *Satires* de Salvator. Il y attaque avec une violence impitoyable la corruption des artistes, les mœurs infâmes des chanteurs, l'engouement du monde romain pour cette *canaglia,* & surtout l'abaissement de l'art religieux, le chant mondain de l'église, « où le miserere devient une chacone, ce style de farce & de comédie, avec des gigues & des sarabandes (3) ». — Carissimi réagissait alors contre ce style, au Collège germanique, où il était installé depuis 1630 environ. Quant à Luigi, bien qu'il eût écrit en 1640, (d'après lady Morgan), un *opera spirituale: Giuseppe figlio di Giacobbe* (4), dont le titre nous fait songer aux oratorios de Carissimi, représentés à la même époque, il commençait à se spécialiser dans la musique mondaine. Ses *canzonette,* dont Pietro della Valle loue la nouveauté de style dans sa lettre du 16 janvier 1640, l'avaient rendu surtout populaire. Il les interprétait sans doute lui-même, car Atto Melani fait l'éloge de sa virtuosité, dans une lettre de Rome du 4 juin 1644, où il associe son nom à celui d'un chanteur italien, qui sera précisément un des principaux acteurs d'*Orfeo* : Marc Antonio Pasqualini (5).

Un opéra de Rossi fut exécuté à Rome en 1642 : *Il Palazzo incantato,*

(1) *Mémoires sur la vie et le siècle de Salvator Rosa.* I, 255 & suiv.

(2) « La peinture, la poésie & la musique, a-t-il dit, sont inséparables. » (Lady Morgan, I, 67.)

(3) « Cantan su la ciaccona il miserere
e un stilo da farza e da commedia
e gighe e sarabande alla distesa. »

(4) Burney (IV, 152) & Grove en ont signalé la présence à la bibl. Magliabecchi de Florence, avec la signature : *Aloigi de Rossi, napolitano, in Roma.* — M. Ademollo a constaté sur le catalogue de la Magliabecchiana la mention de la partition de Rossi, mais sans retrouver l'exemplaire. — Il y a aussi des *madrigaux spirituels* de Luigi Rossi au British Museum.

(5) « Il signor Luigi ed il signor Marc Antonio i più bravi virtuosi che mai abbia conosciuto & in vero ci è da imparare assai. »

overo la Guerriere amante, (quelquefois appelé aussi *il Palagio d'Atlante*) (1). Le poème en était extrait de l'*Orlando furioso*. Il n'y avait pas moins d'une cinquantaine de scènes & de 23 personnages ; mais on avait recours aux expédients. Chaque acteur tenait deux rôles. On reconnaît ici déjà le goût propre à l'opéra vénitien, & qui lui était imposé par un public superficiel & curieux, aimant surtout en musique les soli, & au théâtre les épisodes variés. A ce genre d'œuvres émiettées en une multitude de scènes, sans unité, sans logique, & dont les grands ensembles polyphoniques semblent bannis, appartiendra l'*Orfeo*, comme le *Palagio d'Atlante*. — L'auteur du poème était Mgr Rospigliosi. Or, si l'on se rappelle que c'était le librettiste aristocratique par excellence, l'ami des Barberini ; si l'on remarque de plus que les deux rôles principaux de la pièce : Angélique & Atlante, étaient tenus par Loreto Vittori, le prince du chant romain, l'auteur de la *Galatea* de 1639, il y a tout lieu de croire que Luigi était à cette époque le musicien à la mode, auprès des Barberini & de leur illustre clientèle.

La petite société de la via del Babbuino subit le contre-coup de la révolution de palais qui fit tomber les Barberini. En 1647, Salvator Rosa dut s'enfuir de Rome, & passa à Florence, où l'appelait depuis quelque temps le prince Mattias de Medici, le patron d'Atto Melani. La même année, Luigi Rossi était à Paris avec les Barberini, & dirigeait les répétitions de cet *Orfeo*, « qu'il avait écrit tout exprès pour représenter au carnaval (2) ».

ROMAIN ROLLAND.

(1) Le libretto & la partition sont au *Liceo musicale* de Bologne (Catalogue de Gaspari, t. III, p. 333). — La *bibliothèque Barberini* de Rome possède deux exemplaires de la partition, sous le titre de « dramma musicale, poésie de Mgr Giulio Rospigliosi », sans le nom du musicien. — Voir aussi Ademollo. *I teatri di Roma*, p. 87.) — Enfin Grove signale un manuscrit de la partition à la *Library of the sacred Harmonic Society of London*.

La pièce a 3 actes. D'après Ademollo, le 1er acte a 15 scènes ; le second, 17 ; le 3e, 38 (?) — Les personnages sont :

Pour le Prologue :	Pittura	Musica	
	Poesia	Magia	
Pour le drame :	Gigante	Ruggero	Atlante
	Angelica	Alceste	Olimpia
	Orlando	Fiordiligi	Doralice
	Bradamante	Prasildo	Iroldo
	Marfisa	Mandricardo	Nano
	Ferrau	Gradasso	Astolfo
	Sacripante		

(2) GOBERT.

E. Mercadier. **Études historiques sur la science musicale.** (*Suite.*)

I. — XVIIe Siècle.

Les théories musicales de Descartes.

IV

Après avoir indiqué & critiqué les idées de Descartes sur la première partie de la théorie de l'intonation, l'étude des intervalles, voyons ce qu'il dit sur la *Mesure*.

Descartes, sans définir la *Mesure* ni le *Temps* au début du court chapitre qu'il consacre à cette matière, commence par poser en principe : 1° qu'on doit partager la durée d'un air en durées égales, parce que, dit-il, les durées égales sont les plus faciles à apprécier pour l'oreille, ce qui est fort juste ; 2° que ces durées peuvent être divisées en deux & en trois, & subdivisées de la même façon, d'où résultent les deux mesures en usage dans la musique : la mesure en deux temps & la mesure en trois temps, & il ajoute :

« ... Si les mesures étaient plus inégales, l'oreille ne pourrait qu'avec peine & grande application connaître leurs différences, ainsi que l'expérience nous enseigne, car si je voulais mettre cinq notes égales en valeur contre une seule on ne pourrait la chanter qu'avec difficulté.

« Mais vous direz peut-être qu'on en peut mettre quatre & même huit contre une ; donc, &c. A quoi je réponds que ces nombres ne sont pas nombres premiers entre eux, & partant ne produisent pas de nouvelles proportions, mais seulement multiplient la raison double, &c... » (Page 409.)

Rien de plus juste que cette observation. L'expérience invoquée ici par Descartes répond en effet que l'oreille saisit très difficilement des divisions de la durée en 5, 7, 9... parties ; que lorsqu'elle est appelée à saisir des divisions par 4, 8, 12... ou 6, 9..., elle décompose instinctivement & rapidement 4 en 2 fois 2, 6 en 2 fois 3 ou 3 fois 2, &c..., se reportant ainsi d'elle-même aux divisions simples par 2 & par 3 qu'elle saisit très aisément.

Après avoir ainsi posé la base de la théorie de la Mesure, Descartes indique ce que c'est que la Mesure elle-même, ou plutôt ce qui la caractérise pour l'oreille qui entend un air ou une pièce de musique quelconque.

Je dois citer en entier ce passage remarquable :

« ... Peu de personnes observent comment l'oreille s'aperçoit de cette mesure ou batterie dans une musique composée de plusieurs voix & chantée en diminution. Or, cela arrive, à mon avis, *par une certaine élévation ou intensité de voix* dans la musique vocale, ou par *la force* du pincement ou trait d'archet dans celle qu'on exprime sur des instruments & qui rend *le son plus fort et plus distinct au commencement de chaque batterie,* ce que les musiciens qui chantent ou ceux qui touchent les instruments savent naturellement remarquer, particulièrement dans les chansons aux mesures & branle des-

quelles nous avons coutume de danser & d'ajuster nos pas ; car c'est là principalement que cette règle s'observe, de distinguer exactement chaque mesure de Musique par les gestes & mouvements réglés de notre corps, à quoi il semble même que la Musique nous porte naturellement... » (Pages 450-451.)

En d'autres termes, cela signifie que la durée d'un air étant divisée en parties égales ou mesures, comme l'a dit l'auteur, cette division est indiquée à l'oreille par l'apparition d'un son plus fort que les autres au commencement de chaque mesure : c'est le *temps fort,* dont l'apparition régulière divise pour l'oreille un air en mesures, & réduit pour elle toute la difficulté de l'appréciation des durées à celle des durées des sons contenus dans les mesures successives.

Ce n'est là qu'un aperçu rapide, mais il est de la plus parfaite exactitude. On en sent complètement la valeur, si l'on songe que c'est la première fois qu'apparaît dans un traité de musique cette idée claire de la Mesure, ou plutôt de l'apparition régulière & cadencée du *temps fort* qui la caractérise.

On n'a, pour s'assurer de la vérité de ce que j'avance, qu'à consulter les ouvrages qui nous restent sur la musique, écrits avant Descartes. Et ce qui ajoute au mérite de cette idée, c'est qu'après lui elle semble oubliée. J.-J. Rousseau lui-même, qui donne une bonne définition de la Mesure (voir son *Dictionnaire* de Musique au mot *Mesure*), ne parle pas de ce qui la caractérise précisément pour l'oreille. Il faut arriver jusqu'à Galin & à son livre, écrit en 1818 (1), pour y retrouver avec de remarquables conséquences cette idée si nette & si claire que ne semblent pas comprendre les auteurs modernes de traités de musique : il suffit de lire les diverses définitions de la Mesure dans les traités même récents pour apprécier à sa juste valeur la conception de Descartes, si rapidement qu'elle soit présentée.

C'est là à peu près tout ce qui est contenu dans le paragraphe relatif à la Mesure dans le *Compendium :* il est terminé par cette idée tout aussi juste que les précédentes :

« ... Je ne puis néanmoins oublier que la Mesure a tant de puissance & de force dans la Musique, qu'elle est seule capable de faire sentir à l'oreille quelque plaisir, comme l'expérience le fait voir en un tambour qu'on touche pour régler la marche ou avertir les gens de guerre : car toute son harmonie consiste en la Mesure... »

En somme, ce chapitre du Traité de Descartes est d'une justesse parfaite, & sa valeur est d'autant plus grande que les idées qu'il y émet sont de lui, & n'ont été retrouvées que 200 ans après par Galin, qui, le premier au reste, en a déduit une admirable théorie de la Mesure. Cela seul suffirait pour que ce Traité méritât d'être retiré de l'oubli.

(1) *Exposition d'une nouvelle méthode pour l'Enseignement de la Musique,* par P. Galin, 1862, 3e édition, librairie Sociétaire, rue de Beaune, 6.

V

Il n'y a rien à signaler dans ce que dit Descartes au sujet de l'*Harmonie* ou Composition musicale : le chapitre qu'il y consacre est, par sa brièveté, hors de toute proportion avec le reste de l'ouvrage : l'auteur se contente d'y énoncer cinq ou six règles de composition en usage de son temps. Je l'ai dit plus haut, la science de l'Harmonie n'existait pas alors, même en germe, & n'ayant jamais composé de musique, Descartes n'avait pas fait de cette matière l'objet de ses réflexions.

VI

Il me reste à formuler un jugement général sur l'ensemble de l'ouvrage que je viens d'analyser.

Il n'y a pour cela qu'à se reporter à ce que j'en ai déjà dit à propos de ses diverses parties.

L'ouvrage renferme du bon : des idées générales très justes, des éléments remarquables d'une théorie de la mesure, & la première tentative sérieuse connue de déduire les divers faits de la théorie des intervalles musicaux & des gammes d'une base rationnelle & en quelque sorte mathématique. Ce qu'il y a de mauvais, c'est cette base même. J'en ai dit assez plus haut pour montrer en quoi cette théorie des intervalles musicaux, basée sur ce qu'on nomme actuellement le *Principe des rapports simples,* est fausse. Mais, pour être fausse, elle n'est pas à dédaigner : d'abord parce que c'est la première qui ait été tentée, ce qui n'est pas un mince mérite ; ensuite, parce qu'elle a été suivie par tous les auteurs, qui, après Descartes, ont composé des traités sur la musique. On n'a qu'à ouvrir l'un quelconque des Traités de Physique en usage dans nos lycées ou collèges, avant 1870, pour la retrouver au chapitre de l'Acoustique qui traite de la Gamme & des intervalles musicaux : chose qui pourrait paraître au moins singulière, si on n'était pleinement convaincu de la vérité de cet axiome philosophique : que l'habitude est une seconde nature.

Plus cette théorie est répandue, plus il faut la combattre lorsqu'on la croit fausse. Mais ce n'était là cependant en quelque sorte que le côté secondaire du but que je me proposais : l'essentiel pour moi était de remettre en lumière une œuvre d'un des plus grands esprits que la France ait jamais produits : œuvre oubliée injustement par les hommes spéciaux à qui un tel oubli n'est pas permis. Je tenais à réparer cet oubli tant à cause du nom illustre de l'auteur que du mérite intrinsèque de son ouvrage.

Je ne sais si les personnes qui me feront l'honneur de lire cette Étude partageront à cette seule lecture ma conviction sur ce dernier point ; mais j'en serais à peu près certain, si elles avaient le courage de lire les ouvrages sur la musique des prédécesseurs de Descartes & de ses successeurs immédiats, si elles voulaient en parcourir deux, seulement deux : la longue compilation de Zarlin (1) de 1558, & le fatras non moins long de Mersenne (2), paru en 1636. L'ouvrage de Descartes entre les deux autres donne par sa lecture comme un instant de repos entre deux époques de fatigue & d'ennui. C'est la clarté entre deux obscurités, le jour entre deux nuits. Avec Descartes, on se repose sur le plateau d'une montagne escarpée qu'on a montée à pic avec Zarlin & qu'on redescend à pic avec Mersenne. Que les lecteurs me pardonnent cette comparaison peut-être un peu singulière ; mais en tout cas & en toute conscience, le meilleur souhait que je puisse leur faire, c'est de m'en croire sur parole.

L'œuvre de Descartes, on peut le conclure de ce que je viens de dire, marque donc une date dans l'histoire musicale. Mais cet œuvre est-elle isolée? N'a-t-elle pas de précédents? Ne se rattache-t-elle à rien du passé? S'il en était ainsi, on aurait là un fait peut-être unique dans l'histoire. Non, la doctrine musicale de Descartes, originale au point de vue de la théorie de la mesure, ne l'est, au point de vue de la théorie des intervalles & des proportions numériques qui les constituent, qu'en ce qu'elle renferme la première tentative de liaison systématique des faits de cette théorie à des principes généraux & rationnels. Ces faits mêmes, ces proportions numériques attribuées aux intervalles, ces nombres 2, 3 & 5, posés comme éléments de ces proportions, cette Gamme composée de tons majeurs, tons mineurs & demi-tons mineurs, d'où résulte le principe de *l'Inégalité des Intervalles de Seconde de la Gamme* (tels que Ut-Ré, & Ré-Mi), tous ces faits, dis-je, ne sont pas nouveaux, & les doctrines de Descartes sur ce point se rattachent à l'un des deux grands courants d'idées qui se partagent l'histoire de la science musicale & dont je veux dire quelques mots rapides en terminant.

Cette histoire, curieuse à bien des égards, est, comme toutes les histoires, une lutte perpétuelle entre deux idées, deux doctrines, deux principes opposés. En ne remontant pas plus haut que les Grecs & s'en tenant aux documents écrits qui restent, ces deux doctrines se trouvent nettement posées & formulées à l'époque d'Aristoxène, disciple d'Aristote.

L'une est la doctrine d'Aristoxène même ; elle pose en principe la divisibilité arbitraire du ton en parties égales, demis, quarts de ton, &c..., d'où résultent les tons majeurs, mineurs, les demi-tons majeurs, mineurs, &c., & les quarts de ton de toute espèce.

(1) *Instituzioni Harmoniche*, par Zarlin. Venise, 1558, 1562, 1573.
(2) *Harmonie Universelle*, par le Père Mersenne, 1636.

L'autre est la doctrine des Pythagoriciens qui pose au contraire en principe l'indivisibilité absolue du ton en parties égales, donne à ce ton la valeur numérique 9/8, n'en admet pas d'autres, attribue à la seconde mineure ou *Limma* & à la tierce majeure ou *Diton* les valeurs fixes $\frac{256}{243}$ & $\frac{81}{64}$ au lieu des valeurs variables d'Aristoxène.

On trouve la théorie des Pythagoriciens & les valeurs des intervalles musicaux qui en résultent dans le plus ancien traité de Musique qui nous soit parvenu, celui d'Aristoxène, inventeur de la théorie opposée : il est même très curieux de voir, dans le même livre, Aristoxène critiquer & rejeter les proportions de Pythagore, & détruire, sans s'en apercevoir, sa propre théorie en vertu des principes qu'il attaque.

On retrouve ces proportions dans Euclide & les auteurs des premiers siècles de l'Ère chrétienne, Gaudence, Nicomaque, Bacchius, Aristide Quintilien; on les y trouve mêlées à celles d'Aristoxène dont ces théoriciens sont, on ne sait pourquoi, de grands admirateurs ; on y voit avec étonnement, & côte à côte, la doctrine pythagoricienne de l'indivisibilité du ton en parties arbitraires, & celle de la divisibilité en demi-tons & quarts de ton d'Aristoxène. Après ces auteurs, ou en même temps, Didyme & Ptolémée renchérissent encore sur les inventions d'Aristoxène, & créent, dans le genre diatonique, des divisions arbitraires des intervalles des tétracordes, bases du système musical des Grecs : Ptolémée notamment établit sans aucune espèce de raison la division appelée *Diatonique Synton,* source de la division de la Gamme de Zarlin, de Descartes & des physiciens modernes.

Plus tard, Boèce, au ve siècle, dans son *Traité de Musique,* expose les deux théories contradictoires, les systèmes arbitraires d'Aristoxène, Didyme & Ptolémée, & le système pythagoricien, en donnant toutefois la préférence à ce dernier que Guy d'Arezzo reproduit 500 ans plus tard.

Au milieu du XVIe siècle, les deux théories suscitent une polémique remarquable entre Zarlin, de Venise, qui adopte le *Diatonique Synton de Ptolémée* & les proportions 8/9, 10/9, 5/4..., pour les valeurs du ton majeur, du ton mineur, de la tierce majeure..., & Vincent Galilée (le père du grand physicien), qui soutient la théorie de Pythagore. L'avantage reste, on ne sait comment, à Zarlin, &, à partir de ce moment, la théorie de Pythagore semble oubliée à tout jamais : les idées & les livres de Zarlin, adoptés par les artistes & les savants, deviennent dans les écoles autant d'articles de foi. C'est alors que Descartes les reproduit dans son Traité : le Père Mersenne suit le même courant d'idées & produit à l'appui de nombreux & arides calculs.

Dans une prochaine étude nous verrons ce que devinrent ces idées dans le cours du XVIIIe siècle.

E. MERCADIER,
Directeur des Études à l'École polytechnique.

Arnaldo Bonaventura. **Progrès et Nationalité dans la musique.**

L'épopée grecque chantait : « La génération des hommes est semblable à celle des feuilles : autant de feuilles le vent répand sur la terre à l'automne, autant de feuilles se reproduisent dans la forêt au renouvellement du printemps. » Cette belle image pourrait bien s'appliquer aux formes de l'art en général, de l'art musical en particulier. Si plusieurs d'entre elles tombent dans l'oubli, on en voit plusieurs autres poindre & s'épanouir avec un lustre nouveau. On croirait donc que l'homme doit saluer avec joie les floraisons nouvelles de l'art & en encourager le progrès ; personne ne niera cependant que l'homme, par nature ou par habitude, penche toujours au regret du passé. Il juge presque toujours en pessimiste les temps dans lesquels il vit, & pareillement il se plaît à méconnaître les progrès artistiques ; en sorte que, si quelqu'un vient lui démontrer que le siècle est corrompu & immoral, que tout s'effondre, se noie dans l'eau trouble qui monte, monte jusqu'à nous ; ou si on lui fait observer l'avilissement de la littérature, le crépuscule de la poésie, la décadence de l'art, il prend tout cela pour de grandes vérités.

Je dirai d'abord qu'il suffit d'ouvrir un livre quelconque traitant de l'art, de n'importe quelle époque, pour y lire ces habituels *hosannas* sur les temps écoulés & ces habituelles lamentations sur les temps actuels. — « La divine musique des anciens Grecs avait suspendu le cours des fleuves ; elle avait fait tressaillir les forêts, déplacé les pierres, apaisé les bêtes féroces. » Et pourtant, ne s'était-elle pas aussitôt *corrompue* ? Pindare s'opposait déjà à sa décadence ; & Plutarque, dans son *De Musica,* faisait dire à Lysie que plusieurs écrivains platoniciens & péripatéticiens avaient déjà traité de l'*excellence de l'ancienne musique* & de sa subséquente *corruption*. Platon avait appelé déjà « corrompue » la musique de son époque, & Aristoxène en faisait remonter la décadence aux temps de Sophocle. Le comédien Anassila ajoutait qu'en son temps la musique, comme la Lybie, produisait chaque année quelque *monstre* tel qu'on n'en avait jamais vu ! *Dans la Chine elle-même*, & dès l'an 364 après Jésus-Christ, l'empereur Ngaiti se plaignait... de la décadence de la musique, & la chassait, comme corruptrice des mœurs, du Céleste Empire ! Mais laissons là les temps anciens, & venons à notre époque.

Stefano Arteaga, l'auteur renommé des *Révolutions du théâtre musical italien* (1), non seulement s'efforçait de démontrer la décadence de la musique dans le siècle passé, mais en déterminait aussi les causes. Elles sont exactement les mêmes qu'on a toujours répétées après lui & qu'aujourd'hui encore on répète. — Et d'abord, *l'abus de la musique instrumentale dans le drame lyrique*. Ah ! les temps heureux où tous les soins du compositeur étaient pour la mélodie, la phrase chantée !... Maintenant, les instruments dominent

(1) Stefano Arteaga. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano.* Venezia, Palese, 1785.

la voix humaine : adieu la simplicité, le sentiment ! — Deuxième raison : *l'excessive sonorité, le fracas, le vacarme ;* enfin, *l'égarement des traditions nationales*, la manie du *germanisme.*

Voilà les principaux reproches que Arteaga faisait à la musique de son temps, & que, relativement au « bruit excessif », faisait ausssi Benedetto Marcello, lorsque, dans son piquant ouvrage satirique intitulé *Le théâtre à la mode* (1), il conseillait ironiquement aux compositeurs de son temps de faire grand usage de la partie instrumentale, *car, pour faire de la bonne musique à la mode du jour,* disait-il, *il faut chercher le fracas plutôt que l'harmonie !*

Ensuite vous entendrez un poète italien, Pindemonte, se prononcer contre le drame lyrique de son temps, revêtu de si graves harmonies qu'on ne peut plus entendre la voix du chanteur, ni comprendre l'idée musicale, noyée dans un océan de sons qui se détruisent mutuellement ; vous entendrez Marmontel saluer Gluck avec ces vers :

... Le parterre éveillé d'un long somme
Dans un grand bruit crut voir l'art d'un grand homme !

Vous entendrez la même accusation contre Rossini, dont un poète italien osa dire que son orchestre brisait le tympan ; sa *Sémiramis,* lorsqu'elle parut, ne plut pas, parce qu'*on reprochait à Rossini d'avoir amplifié à l'excès, dans cette nouvelle partition, le rôle de l'orchestre, et employé des formules trop recherchées !*

De Bellini lui-même, toujours si simple & si clair, on a dit, écrit & publié que, dans les *Puritani,* il avait *abusé de l'instrumentation ;* & je me garderai de répéter, car l'histoire en est trop récente, ce qu'on a dit de Verdi, de Gounod, de Bizet, de tous les maîtres contemporains.

On a toujours reproché à tous les maîtres non allemands de se germaniser, à mesure qu'ils avançaient dans la voie lumineuse que leur indiquaient le génie & l'évolution du goût. — On a dit, en parlant de *Sémiramis,* que Rossini *avait été gâté par son séjour à Vienne*, & le surnom d'*Allemand* lui avait été jeté à la face même avant, comme une injure. De son côté l'auteur du *Barbier,* en écrivant à l'avocat Filippo Santocanale, à propos des *Puritani,* s'exprimait ainsi dans une lettre publiée par le journal *L'Omnibus* de Naples, (28 mai 1835) : « Il y a dans cette partition un progrès notable en ce qui regarde l'instrumentation : veuillez néanmoins recommander tous les jours à Bellini de ne pas trop se laisser séduire par les harmonies allemandes ! » Tandis que Rossini théorisait de cette façon, les critiques lui faisaient les mêmes reproches qu'il adressait à Bellini ; ils remarquaient dans le *Moïse, une recherche germanique d'accompagnement ;* & Stendhal l'appelait *l'Allemand.* & bien d'autres se montraient scandalisés du *Guillaume Tell,* opéra trop tôt arrivé,

(1) Benedetto Marcello. *Il teatro alla moda.* Milano, Ricordi, 1883.

compris seulement trop tard. Il sera tout à fait inutile de rappeler comment le même reproche de « germanisation » a été lancé à Verdi : tout le monde s'en souvient. — Lors de l'apparition d'*Aïda,* les critiques déplorèrent la perte, peut-être irréparable, des traditions de l'art italien. — Un critique français très connu écrivait qu'il trouvait dans *Aïda, un autre Verdi entiché de germanisme* : en Italie, on répéta les accusations habituelles contre l'excessive sonorité & la condescendance envers les formes wagnériennes, dont cependant on ne trouve pas de trace dans cette partition. — Aujourd'hui, faut-il le dire? *Aïda* est classée parmi les vieilleries ; & les accusations de germanisme qu'on lui adressait autrefois se reportent sur *Othello* & sur *Falstaff.*

Sur le germanisme, on a eu longtemps, en Italie, d'étranges préjugés, non encore complètement dissipés ; on a enveloppé toute la musique allemande dans une imputation générique de pesanteur & d'obscurité. Un philosophe illustre & bon poète italien, Mamiani, dans son hymne à sainte Cécile, après avoir représenté le type & la figure artistique de plusieurs compositeurs italiens, en parlant de Mozart s'écriait qu' « il avait harmonisé avec gravité ses chants teutoniques » ! Pour la même raison, lorsque les maîtres italiens, avançant dans leur route, profitaient des nouvelles conquêtes de l'art, élargissaient la conception & les formes de l'œuvre musicale, on cria qu'ils se germanisaient, tandis qu'il fallait dire simplement qu'ils faisaient des progrès. Toutes ces lamentations cependant avaient une raison d'être ; quelque chose de vrai devait bien s'y trouver, puisqu'on les répétait toujours, avec tant d'insistance. Où donc est la raison de ces critiques continuelles?

Hector Berlioz disait qu'en matière de musique *les idées de nationalisme devaient paraître à tous les esprits droits d'un ridicule infini.* — L'affirmation, sous cette forme tranchante, est bien un peu trop absolue. Le compositeur, de même que tout autre artiste, est assujetti, jusqu'à un certain point, aux conditions de race, de climat, de civilisation qui l'entourent. Mais il ne faut pas exagérer, soit pour une raison générale, soit pour des raisons spéciales à la musique même. La raison générale est que le génie de race peut varier dans les individus & dans les temps. Nous rencontrons souvent, chez les divers peuples, des artistes dont le tempérament ne correspond pas tout à fait au type de la race, & qui, par exemple, étant italiens, ont, comme Spontini, la profondeur & la sévérité des maîtres allemands, ou qui, étant allemands, ont, comme Mozart, la grâce & la douceur de la musique italienne. D'ailleurs l'histoire nous apprend que certaines races semblèrent demeurer longtemps privées de certaines facultés, encore à l'état latent ; plus tard elles les développèrent avec éclat, tandis que d'autres les perdirent ou du moins cessèrent d'y exceller.

Les Français ne seront jamais musiciens, avait osé déclarer Jean-Jacques Rousseau ; mais l'histoire a cassé l'arrêt du philosophe gènevois & la France a bien démontré & démontre aujourd'hui avec éclat ses facultés musicales. —

M. Fétis, en reconnaissant que les Italiens sont organisés pour la musique, disait que « les Allemands le sont déjà moins » : pouvait-on le dire de la patrie de Händel, de Bach, de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Wagner, &c.? Quant à nous, Italiens, M. Bertrand, dans son livre sur *les Nationalités Musicales* (1), fait observer justement (puisque nos facultés artistiques sont attribuées à notre race, à notre ciel, à notre climat) que nos aïeux, les Romains, n'ont pas été un peuple d'artistes. Laboureurs, guerriers, historiens, orateurs, jurisconsultes, administrateurs, tant qu'on voudra; artistes, non pas! C'était l'art grec qui se reflétait à Rome; & Virgile chantait : « D'autres sauront mieux faire vivre le marbre & respirer l'airain... toi, Romain, songe à gouverner les nations; cet art sera le tien!... » Et pourtant le climat d'Italie était-il moins doux? le soleil moins ardent? le ciel moins bleu? les femmes inspiratrices moins belles?

A propos de cette question de *nationalité*, je distinguerais volontiers la musique *populaire* & la musique *savante*, la partie *descriptive* de la musique & sa partie *affective*, enfin, dans l'opéra théâtral, la nationalité de l'auteur & celle des personnages, la musique en elle-même & le sujet de l'action dramatique. Dans la musique populaire les caractères nationaux se montrent vivement : personne ne pourrait confondre une *Tyrolienne* & un *Stornello Toscano*, une *Rapsodie Hongroise* & une *Tarentelle Napolitaine*, une *Chanson Bretonne* & une *Habanera Espagnole*. Dans cette musique simple, primitive & naïve, qui jaillit, comme aurait dit notre poète Carducci, *su del popolo dal cuore*, du cœur du peuple, & qui a la saine fraîcheur, le parfum agreste des fleurs champêtres, il est bien naturel que les qualités de la race, du climat, du milieu, exercent toute leur influence. Et par la même raison que là où vit le sapin ne fleurit pas l'oranger, que selon les pays le physique de l'homme varie, comme les tendances de son esprit, par la même raison la musique populaire, cette manifestation spontanée du sens mélodique, garde pur & intact son caractère national. Et l'œuvre d'art aussi, plus elle s'approche du genre populaire ou veut l'imiter, plus elle tient du caractère national; tandis qu'elle le perd, ou du moins en reproduit moins vive l'image, lorsqu'elle s'éloigne du genre & du cachet populaires.

M. Albert Soubies, dans sa brochure sur la musique russe & la musique espagnole (2), a montré comment, avec l'intention de se dégager complètement de l'imitation étrangère & de revêtir un coloris absolument national, plusieurs musiciens de l'un & de l'autre pays ont manifesté la tendance à s'inspirer du chant & du rythme populaires, également riches, variés, flexibles, & puissants chez les deux races; cela, surtout par le mérite de Cui en Russie, de Pedrell en Espagne. Ces musiciens commencent par choisir, suivant l'exemple de

(1) Paris, Didier, 1872.
(2) Paris, Fischbacher, 1896.

Wagner, un sujet national, car ainsi l'illusion est plus complète ; &, à cet égard, M. Pedrell n'aurait pu trouver un sujet plus convenable & plus propre que la splendide trilogie de Victor Balaguer : *Les Pyrénées*.

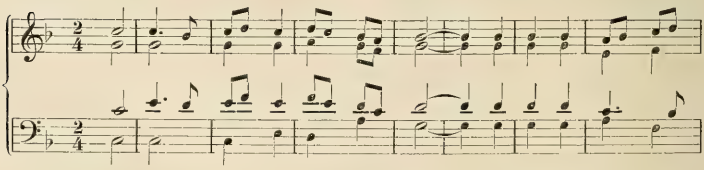
Mais ces musiciens ont bien vite compris que le choix d'un sujet national ne suffisait pas pour atteindre le but. Et ils ont cherché dans la mine inépuisable de la musique populaire : là ils ont trouvé des trésors, surtout en Espagne, & ils se sont servis de ce matériel typique pour donner à leur musique le cachet national. C'est, je crois, la voie juste ; car, si le vrai type national se rencontre presque exclusivement dans la musique populaire, pour en colorer la musique savante il faut avoir recours à cette musique populaire & s'abreuver à ses sources.

(A suivre.) ARNALDO BONAVENTURA.

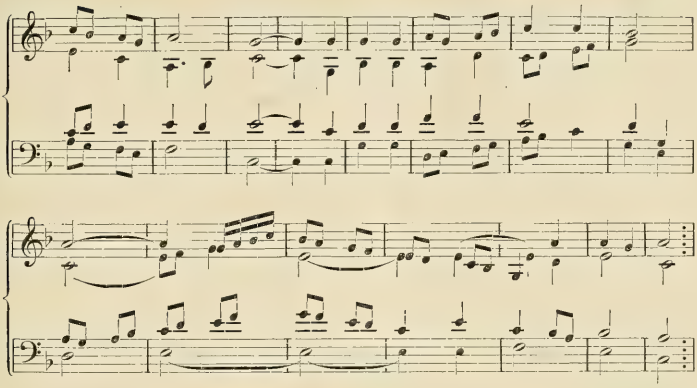
Jules COMBARIEU. **Basse danse, Branle, Pavane et Gaillarde du XVIe siècle.**

L'intérêt du recueil (1) dont quelques extraits ont été publiés ici même, n'est point limité, comme j'ai essayé de le montrer (2), à l'idée qu'on attache habituellement au mot *danse*. Les pièces qui le composent, considérées au point de vue de l'expression, sont d'une variété charmante ; allégresse, galanterie, préciosité, mélancolie, tous les sentiments s'y trouvent. Dans quelques-unes, on croit encore entendre la note vive & légère des « guiternes », égrenant des perles de bonne gaîté française ; d'autres partent du cœur & traduisent une tendresse réelle, un peu voilée de timidité ou compliquée de bel esprit. Dans quelques autres, il y a des larmes. *Ici chanter, là pleurer je la vis,* dit Ronsard en parlant d'une des belles dames qu'il a célébrées ; on en pourrait dire autant de la danse du XVIe siècle, telle qu'elle apparaît dans le recueil de Gervaise. Il y a évidemment autre chose que le désir de rythmer quelques mouvements solennels, dans cette petite composition :

Basse danse : *Au pres de vous.* (fo XVIIv & XVIIIr.)

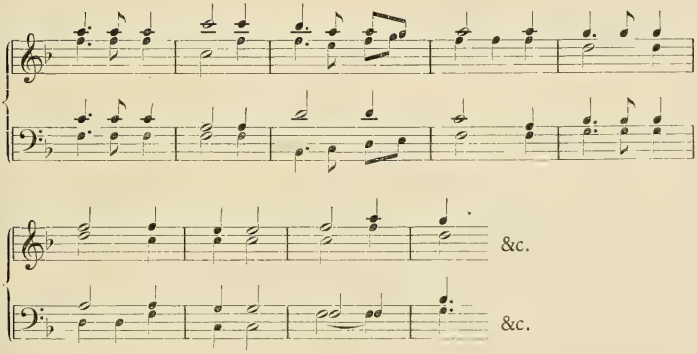


(1) Bibl. N. Vm 376.
(2) Voir les Nos 3 & 4 de notre *Revue*.



Ailleurs, une pointe de malice relève un sentiment qui semble jouer avec l'amour & s'amuser de lui-même :

Branle gay : *Que je chatouille ta fossette* (à 4 parties).

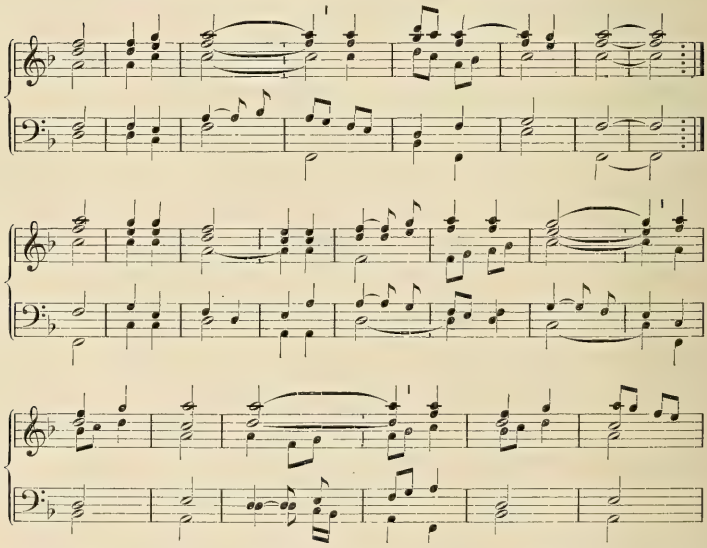


Pour le rythme, chaque danse est un type fixé; pour l'expression, ce n'est qu'un cadre, où le compositeur, tout en faisant un délicat travail d'adaptation & de combinaison, s'exprime ingénument avec une entière liberté.

C'est au groupe des danses sentimentales & tout à fait *romance* — il n'entre aucun dédain dans ce mot ! — que se rattache la pavane suivante, qui me paraît exquise. A ne considérer que la mélodie (& à la jouer ou à la chanter comme il convient), on se rappelle involontairement la grâce insinuante, rehaussée de « doctrine », d'un Tibulle, d'un Properce, d'un Ovide, ou des poètes de la Pléiade en leurs élégies ou odelettes. L'esprit de Pétrarque

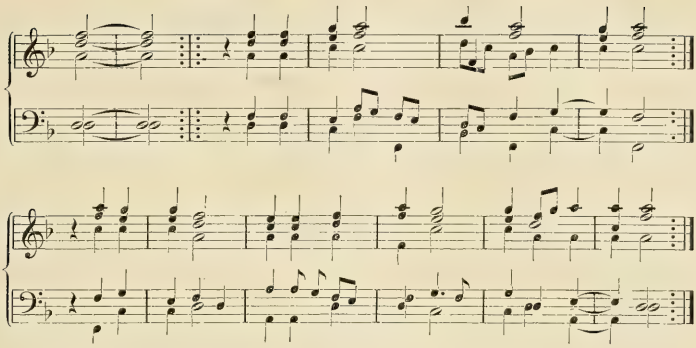
semble aussi avoir soufflé par là. Ces phrases musicales sont écrites *coi sospiri soavemente rotti.* On croirait voir une âme, — une âme aimable & très avisée — à travers une perle. Comme les poètes qui sont leurs contemporains, les musiciens de la Renaissance ont une sincérité naïve qui non seulement n'exclut pas, mais qui recherche la science. Ils aiment la nature ornée. Les amours de Cassandre & d'Hélène sont un peu surchargés de souvenirs classiques ; de même, dans les recueils de Gervaise, la mélodie principale, si pure & si cordiale, est enjolivée de thèmes accessoires ; elle ressemble, pour me servir d'une image qui est un peu dans le goût du temps, à une nymphe endormie qu'on enchaînerait avec des guirlandes ; parfois, ses traits disparaissent un peu sous les verdures & sous les fleurs (1). Sous le règne des derniers Valois, le contre-point est pour les musiciens ce que la mythologie & certaines idées philosophiques sont pour les poètes ; avec cette différence pourtant que les premiers atténuent, simplifient un art du moyen âge (la polyphonie), tandis que les autres reprennent, pour le faire renaître, un art gréco-latin. Venus d'écoles très différentes, ils se trouvent à un point de rencontre où la même atmosphère les enveloppe.

Pavane : *Si je m'en vais,* suivie de sa **Gaillarde** (à 5 parties).



(1) Par exemple, là où les césures de la mélodie ne sont pas partout les mêmes, contrairement à la méthode de Westphal, il faut, je crois, que *chaque partie conserve son rythme.* J'indique seulement, pour l'intelligence du texte, le rythme du *Superius.*

Gaillarde.



Comme on le voit, je l'espère, cette musique doit être exécutée avec un grand sentiment des nuances. Henri III disait de son confesseur : « Je ne sais pourquoi, les livres paraissent plus beaux quand c'est maître Aubert qui les lit. » Il faut qu'on en puisse dire autant de vous, musicien ou musicienne qui nous lisez, quand vous jouez au piano ces danses du XVIe siècle (1).

JULES COMBARIEU.

(A suivre.)

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Académie nationale de musique. — On poursuit l'étude des *Barbares* de M. C. Saint-Saëns (livret de V. Sardou & P. Gheusi). La scène se passe à Orange, au 1er siècle de l'ère chrétienne, pendant les grandes invasions. Trois actes, & un prologue. Plusieurs tableaux reproduisent l'antique théâtre d'Orange, que le décorateur Jambon est allé étudier sur place. Interprètes : MM. Alvarez, Delmas ; MMmes Héglon, Hatto, &c.

Théâtre National de l'Opéra-Comique. — Nous aurons, le mois prochain, à parler du *Légataire Universel*, opéra-comique de M. G. Pfeiffer, le compositeur bien connu, lauréat de l'Institut (prix Chartier), membre du jury, au Conservatoire, depuis 1868, auteur du ballet *Madame Bonaparte* qui eut le plus brillant succès, de plusieurs pièces pour piano qui sont universellement jouées (*4e Mazurka, Inquiétude,* &c.) &c... &c...

(1) J'apprends avec le plus vif plaisir que M. Henry Expert, le maître des études musicales en ce qui concerne la Renaissance française, avait mis ces danses en partition, avant que nous en parlions ici, & qu'il les publiera dans le *Corpus* qu'il prépare.

Salle Pleyel. — Que savons-nous de la musique scandinave? Peu de chose, il faut l'avouer & le regretter. Oubliée sans doute est la soirée où, dans ce même salon de la maison Pleyel, O. Comettant faisait entendre des compositeurs encore inconnus chez nous : Kjerulf, Niels Gade, E. Hartmann, Edward Grieg, Ole Bull, Swendsen, C. Warmuth, J. Selmer, Ansender, Nordraak, L. Schytte. Le concert du 28 mai, avec le concours de Mlle Técla Rennie, de MM. Lucien Wurmser & Jacques Thibaud, était consacré aux œuvres de M. Emil Sjögren, compositeur suédois né en 1853, élève de Fr. Kiel, membre de l'Académie royale de musique de Stockolm depuis 1890, & aujourd'hui organiste de la « Johannes Kircka », de Stockholm. Au programme : 2 sonates (pour piano & violon) d'un grand sentiment poétique; des chansons tirées du *Tannhäuser* (de Holger Drachmann) & adaptées par M. Catulle Mendès avec sa maîtrise habituelle ; des *Impressions de voyage* (piano), — *au Matin, dans les Bois, la Source, au Cabaret,* — suite de très jolies pièces, dont la dernière est d'un réalisme fort amusant ; une *fantaisie* pour violon, & 4 mélodies. On a très vivement goûté la poésie, le charme sentimental & la couleur originale des œuvres de M. Sjögren, dont nous inscrivons ici le nom pour la première fois, pas pour la dernière.

Au Conservatoire. — M. Marty, auteur de l'admirable *Duc de Ferrare,* chef de musique autoritaire & autorisé, vient d'hériter du bâton de M. Taffanel au pupitre de la *Société des Concerts.* Quand un rameau d'or est enlevé, dit le poète, un autre rameau d'or lui succède. Souhaitons cependant que M. Marty, pour inaugurer sa nouvelle magistrature, proscrive (dans les chœurs qui doivent être chantés *sans accompagnement*) l'incorrection que nous reprochions à son distingué prédécesseur. Dans le dernier concert, consacré à l'audition des élèves, il y avait déjà un petit progrès...

Salle Érard. Concert donné par M. Arnold Reitlinger le 30 mai 1901.

Ce concert commençait par la sonate de Franck pour piano & violon, suivie d'une fantaisie de Chopin qui a encore de belles parties, & continuait par une série de petites pièces de St. Heller, Saint-Saëns, Fauré, Bernard, Dubois, Marmontel & autres « modernes » de diverses écoles & de diverse valeur. La marche de Tannhäuser arrangée par Liszt terminait ce programme, où l'on remarquera sans doute l'absence de Beethoven & de Schumann. Le jeu de M. R. n'est pas seulement correct : il est musical. La fraîcheur de St. Heller, la passion de Chopin, la rêverie de Franck & son inquiétude ont été parfaitement rendues; je sais gré, en particulier à M. R. de n'avoir pas exagéré, dans la 1re partie de la sonate de Franck, la différence de mouvement entre la première & la seconde idée (celle qui commence au solo de piano) ; un contraste trop accusé me paraît nuire au charme interrogateur de cette admirable introduction; il faut réserver l'agitation & le trouble pour la 2e partie, dont M. R. s'est également fort bien tiré. Souhaitons d'entendre un peu plus souvent cet artiste distingué qui, en 1881, obtenait le 1er prix à l'unanimité dans la classe de M. Marmontel, &, depuis, s'est voué surtout à l'enseignement. M. R. est né à Buda-Pesth en 1865, mais fixé en France depuis longtemps & naturalisé depuis 1893.

— Le 8 juin, très brillant concert donné par Mlle Harriet de Muthel, pianiste possédant une excellente éducation musicale & une technique solide. Au programme, l'*Aurore* de Beethoven, une *Gigue* de Raff avec variations, des *préludes* & des *mazurkas* de Chopin, &c...

L. L.

Schola Cantorum. Concert de la Classe d'orchestre, sous la direction de M. Vincent d'Indy, le 17 Juin 1901 : Symphonie Pastorale, Ouverture d'Egmont.

M. V. d'Indy avait, en quelques mots, averti le public que « ce n'était pas là un concert, mais l'examen public de la Classe d'orchestre ». L'examen a été des plus satisfaisants : l'exécution, qui ne pouvait être parfaite, a été surprenante, si l'on songe que cet orchestre, composé d'élèves & d'amateurs de tout âge, n'existait pas encore en décembre dernier. Mais il n'y a pas eu de surprise pour les quelques privilégiés qui, ayant assisté aux classes, savent avec quelle autorité, quelle patience & surtout quelle haute intelligence les œuvres ont été analysées & commentées ; il n'est pas un exécutant qui n'ait vu la phrase écrite devant lui s'animer, prendre vie, sous la parole du maître, qui n'en ait *compris* le sens, le rôle & l'accent. Et voilà pourquoi l'on sentait un esprit partout répandu dans cet orchestre encore un peu rude : *mens agitat molem*. Quant à la direction, elle est au-dessus de tout éloge : & cette Classe d'orchestre pourrait être suivie avec fruit par plus d'un chef d'orchestre, à qui serait révélée, par exemple, la souplesse rythmique du 2e mouvement de la Symphonie Pastorale, ou l'ardeur frémissante de l'Ouverture d'Egmont.

M. N.

École Niedermeyer. — La *Nouvelle Maîtrise* nous fait le récit d'une très brillante fête récemment donnée par le Directeur, M. G. Lefèvre, les professeurs & les anciens élèves de l'École de musique classique fondée par Niedermeyer en 1853. Dans la liste des anciens élèves de l'École, nous relevons les noms de : Camille Saint-Saëns, Ch. de Bériot, Cl. Loret, P. Viardot, F. de Ménil, G. Fauré, Gigout, Letorey (prix de Rome), Messager, l'auteur applaudi de la *Basoche*, Périlhou, Stoltz, Alex. Georges, plus un très grand nombre de musiciens très distingués, aujourd'hui organistes ou maîtres de chapelle à Paris & dans presque toutes les villes importantes de la France. Quand une École a produit d'aussi brillants & d'aussi célèbres compositeurs, elle a droit au respect & à la sympathie de tous les musiciens. — Le dernier N° de la *Nouvelle Maîtrise* contient la suite de l'importante étude de M. F. de Ménil : *la Messe et le Motet*. Incidemment, l'auteur consacre quelques lignes au compositeur franco-belge, *Binchois* (1400-1460), sur lequel nous publierons prochainement une note.

Au théâtre Sarah-Bernhardt. — Les *Escholiers* ont représenté un très brillant poème de M. Eugène Morand qui révèle un grand talent poétique ; par son caractère symbolique & par la haute généralité des sentiments qu'elle exprime (l'amour, la passion de l'or, l'invincible ténacité de l'illusion humaine), l'*Ile heureuse* semble appeler un commentaire musical. Il est regrettable que la musique de scène qu'on y a introduite ne soit qu'une esquisse insignifiante. L'œuvre si intéressante de M. Morand est digne de tenter l'imagination d'un admirateur du *Rheingold*.

Congrès. — Le Congrès de musique hongroise s'est ouvert ce mois-ci à Buda-Pesth, dans la salle des fêtes de l'Hôtel Royal, sous la présidence du comte Paul Szapáry (qui a pris à son compte tous les frais de l'œuvre).

M. Pfeiffer, président, a bien voulu nous communiquer, il y a quelques semaines, les procès-verbaux des séances de la Commission qui continue les travaux du dernier Congrès de Paris. Nous avons été heureux de constater qu'elle faisait d'excellente besogne.

BIBLIOGRAPHIE

F. A. Gevaert & J. C. Vollgraff. **Les Problèmes musicaux d'Aristote.** — IIe Fascicule. — Gand, Ad. Hoste, 1901.

Ce 2e fascicule contient la fin du Commentaire musical, de la page *165* à la page *355;* & le texte des *Problèmes* d'Aristote relatifs à la musique pourrait tenir en une trentaine de pages de format ordinaire! A eux seuls, ces chiffres révèlent toute la grandeur & toute la misère des études de musique antique : la misère tient à la rareté & à la sécheresse des documents; la grandeur au soin pieux, au zèle infatigable, à l'érudition immense de quelques savants courageux, — hellénistes musiciens, ou musiciens hellénisants, *oiseaux rares!* — qui osent s'aventurer dans ce désert & dans ces ténèbres. « Il n'a pas fallu, disent MM. G. & V. (p. 232), moins d'un siècle de recherches, de conjectures & de tâtonnements, pour qu'il devînt possible de trouver un sens raisonnable à cette demi-douzaine de lignes (le 12e Problème). » Les personnes étrangères à la philologie qui liront l'histoire merveilleuse de la guérison de ce texte malade s'étonneront peut-être de voir mettre une « mélodie » à la place d'un « milieu », une « nète » à la place d'une « mèse », troquer enfin deux lignes du 12e problème contre deux lignes du 13e : que reste-t-il de la pensée de l'auteur, demandera-t-on, après de si brillants escamotages? Tout le chemin péniblement parcouru depuis cent ans nous ramène-t-il à Aristote, ou nous égare-t-il en pleine fantaisie? Cette question doit rester sans réponse. La philologie vit souvent de probabilités & non de certitudes; nul ne pourra jamais affirmer que telle correction hardie, lumineuse, approuvée de tous, ne soit pas une faute de plus, — faute de savant ajoutée à une faute de copiste ignorant. Mais il est des conjectures vraisemblables; celles que nous venons de citer sont du nombre : elles donnent un sens assez clair, & ne supposent que des erreurs d'écriture (confusion de mots, interversions de notes marginales) très facilement explicables. Il en est de même en plus d'un passage, & l'on peut dire que le texte d'Aristote sort considérablement amélioré des mains habiles de MM. Gevaert & Vollgraff.

Ce commentaire est un monument de science, de pénétration, de divination. Les *Problèmes* d'Aristote touchant, dans leur brièveté, à toutes les parties de l'art musical théorique & pratique, M. Gevaert a pu faire de chacun d'eux le centre d'un chapitre où est reprise une des questions déjà explorées dans ses ouvrages antérieurs; & souvent la solution proposée est nouvelle. C'est ainsi que M. G. classe aujourd'hui l'*aulos* antique dans la famille des hautbois & non plus dans celle des clarinettes; — on remarquera en passant qu'un point au moins ne fait de doute pour personne : c'est que cette « flûte » n'était pas une flûte. C'est ainsi encore que, rompant avec Helmholtz & Westphal, il renonce à voir dans la *mèse* (note médiane) la tonique des gammes grecques; cette opinion me plaît d'autant plus qu'il m'est arrivé de l'exprimer (1) : on ne saurait trop se garder en effet, en ces études de musique antique, des rapprochements intempestifs avec notre musique, trop se défendre de nos préjugés modernes de tonalité & de mode. M. Gevaert lui-même ne semble pas exempt de toute injustice lorsqu'il écrit avec tristesse (p. 193), à propos des différentes « nuances » ou altérations chromatiques des Grecs : « Cette *ivraie* se propagea dans tous les pays d'Orient qui ont subi l'influence hellénique. » Voici (p. 222) qui est plus impartial & plus près de la vérité :

(1) *Revue de Philologie*, 1900, p. 39.

« Ces accents exharmoniques procuraient apparemment aux Anciens une impression analogue à celle que notre musique européenne produit à l'aide des accords dissonants. » Oui, les Anciens détonaient avec délices, comme nous dissonons avec conviction; l'art commence où cesse la régularité géométrique; la musique ne prend vie que si elle franchit les limites que l'acoustique élémentaire veut lui tracer; les Anciens ont eu, pour cela, leurs moyens, comme nous avons les nôtres. Ne les blâmons pas; & ne nous étonnons pas trop, si de nos jours l'Église grecque « s'obstine à cultiver les intervalles exharmoniques ». Une musique purement mélodique possède une liberté d'inflexions inconnue à notre art fondé sur l'harmonie.

Cependant les Anciens employaient les accords, dans l'accompagnement des mélodies & dans la musique instrumentale; mais ces accords étaient de simples renforcements de la note par son octave ou sa quinte (principe des jeux de *fourniture* de nos orgues), ou de fugitives broderies dissonantes, qui n'étaient assujetties à aucune règle : les Anciens ont connu une ébauche de contrepoint, mais ont totalement ignoré l'harmonie. C'est ce que montre fort bien M. G., quoiqu'il ait tort de parler (p. 244) des « huit accords formellement désignés dans le texte aristoxénien ». Ce texte, conservé par Plutarque dans son dialogue sur la musique, renferme une absurdité qui a été corrigée de diverses façons (en dernier lieu par MM. Reinach & Weil, dans leur édition, & par moi-même, dans la *Revue de Philologie* de 1899); la conjecture du vieux Méziriac, adoptée par M. G., n'est pas la plus vraisemblable; &, en tout état de cause, ce n'est qu'une conjecture : ne fallait-il pas le rappeler? Le monument voué par M. G. à la musique antique ne doit, par aucune de ses parties, reposer sur le sable. J'ai regretté aussi de voir reparaître l'expression de « enharmonique pycné » qui n'est ni grecque ni française (p. 270), & cela dans un passage des plus tranchants, où sont assez malmenés les malheureux qui s'obstinent à lire en enharmonique (quarts de ton) un certain fragment d'Oreste. « Quand on prétend donner pour réels des faits manifestement incroyables, il faudrait au moins étayer ses assertions de quelques témoignages imposants. » Je ne vois pas bien par quels témoignages imposants M. G. étaye son opinion; je ne la trouve pas plus vraisemblable que l'opinion contraire : on peut fort bien soutenir que le quart de ton était plus facile à prendre que le demi-ton chromatique, si déconcertant; & je croyais que l'opinion contraire avait pour elle, outre Denys, Aristoxène (dans le Dialogue de Plutarque, c. 20), qui passe en général pour une autorité. M. G. a-t-il changé tout cela?

Louis Laloy.

Les proses d'Adam de Saint-Victor, (texte & musique), précédées d'une étude critique par l'abbé E. Misset & Pierre Aubry, 1 vol. 322 p., format de la *Paléographie musicale*, Paris, H. Welter, éditeur.

L'un des auteurs de cette belle publication, M. Pierre Aubry, ne nous gêne nullement pour donner notre avis en toute liberté, bien qu'il ait été un des fondateurs les plus empressés de notre Revue & nous touche de très près. Nous le connaissons assez pour savoir qu'il serait le premier à nous remercier de toute erreur matérielle que nous pourrions lui signaler. Il a trop l'esprit scientifique pour se complaire à des éloges superficiels de pure camaraderie. Il n'en est pas tout à fait de même de M. l'abbé Misset; je veux dire qu'il nous effraie un peu. C'est un terrible savant que l'abbé Misset. Dans ses travaux antérieurs, & en parcourant un domaine où il exerce une maîtrise incontestable, il a montré une fougue & une combativité sans merci, une sorte de joie féroce

dans l'écrasement de l'adversaire. Et j'ai peur de me mettre une mauvaise affaire sur les bras en mêlant quelques petites réserves à des éloges très mérités !

Adam est un poète latin qui vivait, au XIIe siècle, dans la célèbre abbaye de Saint-Victor, fondée, à Paris, sous Louis le Gros en 1113 (1). Ses proses, tout imprégnées de la poésie biblique & approuvées en 1215 par le Concile de Latran, furent incorporées de bonne heure à la liturgie. A quelle « source » doit puiser l'éditeur qui veut les publier aujourd'hui, en étant assuré que c'est bien l'œuvre propre d'Adam qu'il nous donne, sans mélange de compositions étrangères? C'est la question *d'authenticité ;* elle s'impose tout d'abord, & elle n'est pas sans difficultés.

Les autorités sur lesquelles s'était appuyé M. Léon Gautier, pour éditer les œuvres d'Adam, sont les suivantes : 1° le manuscrit 577 de l'Ancien fonds de Saint-Victor, recueil de proses rédigé à la fin du XIVe siècle ; 2° le témoignage du P. Simon Gourdan, un Victorin du XVIIIe siècle ; 3° celui de Jean de Thoulouse, qui est du XVIIe siècle ; 4° celui de Guillaume de Saint-Lô (XIVe siècle).

Or, toute l'œuvre critique de M. l'abbé M. consiste à montrer que ces quatre sources n'ont aucune valeur. Et il ne paraît même pas admettre que ses conclusions puissent être discutées. Il écrit, p. 27 : « Nous avons successivement renversé l'autorité *du* 577 » — on croirait entendre un général d'armée venant de réduire au silence une grosse pièce d'artillerie ! — « celle de Simon Gourdan, celle de Jean de Thoulouse, celle de Guillaume de Saint-Lô. Par ce fait, trente-quatre proses dont nous avons donné la liste ont dû disparaître du recueil d'Adam, &c... ». M. l'abbé M. démonte & *démolit* l'œuvre de L. Gautier, sans rien laisser debout, comme s'il abattait des capucins de carton.

Me permettra-t-il de le dire ? Je ne partage pas l'assurance de ses conclusions ; le « doute » si sage & si mesuré, la « crainte » si modeste que M. Léopold Delisle exprimait au sujet du « 577 », il me semble que la dissertation même de l'abbé M. en peut être l'objet. Sans doute, tous les arguments qu'il produit ont du poids, quand on les réunit en faisceau ; mais chacun d'eux, pris à part, me paraît insuffisant. L'union est souvent la force des faibles. Ce que je préférerais, & ce qui manque, c'est *une* preuve décisive.

Justifions ce doute par quelques exemples. D'une façon générale M. l'abbé Misset s'appuie trop souvent sur des misères, de simples « coquilles » comme il y en a *partout !*

(1) *Gallia Christiana,* t. VII, col. 656 & suiv. — Pour l'aspect général & la disposition de l'abbaye de Saint-Victor, voir la gravure (d'après Mat. Mérian, 1615) donnée dans l'*Histoire générale de Paris, Les anciennes bibliothèques* (1867) par Alfred Franklin, t. I, en tête de l'étude p. 135-185). — Pour les costumes portés par hommes & femmes en toute saison dans l'abbaye, voir l'*histoire des ordres monastiques religieux et militaires,* &c... (in-4° à Paris, chez J. B. Coignard, 1821) t. II, ch. XXII, p. 149. — Pour savoir comme on vivait à Saint-Victor, consulter le *De antiquis Ecclesiæ ritibus* &c. par Ed. Martène, t. III, 2e édition, Anvers, 1737 ; p. 702-823, l'auteur bénédictin donne « les coutumes antiques des chanoines réguliers de l'illustre monastère Saint-Victor à Paris ». — Pour l'histoire générale de l'abbaye & celle de ses théologiens poètes, on consultera : *Bibliothèque de l'école des Chartes,* t. XXVI (1865) p. 163 (chartes inédites de l'abbaye de Saint-Victor). — *Thesaurus anecdotum* par Dom Martène & Durand (t. VII). — Le *Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque Nationale* par Léopold Delisle, t. II, p. 209-235. — l'*Histoire de la Ville et de tout le diocèse de Paris,* par l'abbé Lebeuf, t. III, p. 571-582 & p. 591-615 (additions de H. Cocheris). — la *Bibliothèque historique de la France,* &c... de J. Lelong & Fevret de Fontette, Paris 1768 in-f° (p. 829b). — *Les antiquitez de la ville de Paris,* &c.., in-f°, Paris 1640, p. Claude Malingre (p. 431, & 483). — Le *Wegweiser durch die Literatur der Urkundensammlungen* de Hermann Œsterley, Berlin, 1886 (2e partie, p. 138 : *Cartulaire des prébendes et de l'abbaye de Saint-Victor*). — *L'Histoire générale des auteurs sacrés et ecclésiastiques* &c. par Dom Rémy Ceillier, t. XIV, Paris 1863, p. 713-729. — De *la philosophie scolastique,* par Hauréau (Pagnerre, 1850; le ch. IX, t. I, est consacré à Guillaume de Champeaux, fondateur de l'abbaye). — *La Faculté de Théologie de Paris et ses docteurs les plus célèbres* par l'abbé P. Feret. (A. Picard, 1894, le ch. IV, t. I, est consacré à l'École de Saint-Victor); &c. &c.

M. l'abbé Misset nous aurait fait bien plaisir en nous donnant une bibliographie de ce genre, comme l'a fait M. Léon Gautier (si j'ose le lui proposer comme exemple !) au ch. III de son édition d'Adam (1858).

— pour disqualifier tel ou tel écrivain. Il ne veut pas que l'on considère Jean de Thoulouse comme « intelligent », parce qu'il a écrit : « aquas plenas *ama* » (au lieu de *amaritudine*) ou encore : « *tumba* Syon », au lieu de « *tuba* Syon ». Ailleurs, c'est un solécisme ou un vers faux qu'il signale triomphalement : « Guillaume de Saint-Lô a commis des non-sens, & invariablement Jean de Thoulouse (le malheureux !) les a reproduits. » Je répondrai au savant abbé : Vous-même, dans le cours de votre travail, vous commettez quelques-unes des fautes qui vous servent à « exécuter » ces pauvres compilateurs de jadis ; que diriez-vous si on en tirait les mêmes conclusions ? Page 58 de votre livre, vous dites : « les mots *grecis* » (au lieu de *grécisés* ou *grecs*). Page 25, note 3, & dans une seule ligne, vous laissez échapper, en citant un texte allemand, les monstres suivants : ü*p*erein (pour *überein*) ; *v*en (p. *wenn*) & i*c*hr (p. *ihr*). Vous n'êtes guère plus clément pour la langue anglaise, car vous écrivez *Cantorbéry* (p. 47), au lieu de *Cantorbery*, en oubliant qu'il n'y a pas d'accents en anglais ; page 75, à la note, vous écrivez : « L'illustre cardinal Pitra *nous pardonnera de lui signaler* deux vers faux », en oubliant que le cardinal Pitra est mort le 10 févr. 1889, ce qui doit le rendre indulgent pour une rectification reproduite en l'an de grâce 1901. Vais-je conclure de tout cela que vous n'êtes pas « intelligent » ?

Oui, vous-même, au cours de votre étude, vous *reproduisez* des fautes d'écriture, tout comme Jean de Thoulouse. P. 16, vous citez, pour en triompher, le vers qui se termine par « vigi*t* Argus » alors que, de toute évidence, il fallait lire : vigi*l* Argus. Page 17, vous imprimez : « matrem nostram, nor*ma* justitiæ » (au lieu de *normam ?*). Je signale aussi, comme paraissant résulter d'une mauvaise lecture, p. 16 : « radian*tes* velut enses » (p. *radiant*, la finale *es* étant probablement un trait de plume qui achève le *t*) ; « *f*lagrant ut nardus », au lieu de *fragrant*. Page 70, vous laissez passer un pentamètre faux, sans le signaler, selon votre habitude un peu rude, dans une citation de Pierre de Riga. — Votre système d'orthographe ne laisse pas d'être incohérent. Vous dites, dans la *Préface* (p. vi) : « Nous avons... d'une façon générale, admis l'excellente orthographe *médiévale* de notre manuscrit... on ne trouvera donc ici ni le *j*, ni les diphtongues *œ*, *æ*, qui sont un anachronisme au XIIIe siècle. » Pourquoi donc écrivez-vous : *J*erusalem & *J*esu, à la p. 22 ? pourquoi « *J*ubilemus » à la p. 23 ? pourquoi « *j*ocunda, *J*oannis & *j*ucunda » à la p. 12 ? En outre, si vous proscrivez le *j* (désignant *i* consonne) ne deviez-vous pas aussi proscrire le *v* (désignant *u* consonne), attendu que le *j* & le *v* ont été introduits en même temps dans l'écriture française (XVIe siècle) & font anachronisme, au même titre, dans la reproduction d'un texte du moyen âge ? aux p. 11 & 17, pourquoi trouve-t-on dans les mots « lætabundus » & « lætabundo », la reproduction strictement exacte du signe graphique qui, à la p. vi, est annoncé comme introuvable dans votre livre ? Vous faites quelquefois des barbarismes, car vous dites, p. 73, « *Spicelegium de Solesmes* », alors qu'il faudrait dire pour être correct : *Spicilegium Solemnense*, ou bien (car il faut choisir !) « *Spicilège de Solesmes* ». Vous allez quelquefois même jusqu'à la faute de français. Vous dites, p. 114 : « On la devine (la césure) *plutôt qu'on en* peut prouver la réalité ». Page 55, vous écrivez : « ... Le temps & le travail qu'elles (nos études) nous ont *coutés* » (au lieu de *couté*. v. *Dictionnaire de l'Académie*, édit. de 1835). Page 12, après avoir cité la correction « in *de*collatione sancti J. Baptistæ » au lieu de « in *col*latione », vous ajoutez ce mot énigmatique : « Un septième (*sic*) l'aurait trouvé » ...

Vais-je conclure, du relevé de ces lapsus, que ni vous, ni M. Aubry, n'êtes des hommes « intelligents » ? Dirai-je que votre témoignage sur Adam doit être récusé ? que votre livre n'a aucune valeur ? Qu'il n'est même pas de vous & que c'est un faussaire qui a inscrit vos noms estimés sur la première page ? Ce serait absurde. Vous

êtes, M. Aubry & vous, des érudits qui ont fait leurs preuves ; vous possédez admirablement votre sujet ; vous êtes, présentement, les deux hommes de France qui parlent d'Adam avec le plus de compétence. Vous voyez cependant que vous faites de petites fautes, à l'occasion, tout comme Guillaume de Saint-Lô, comme Jean de Thoulouse, comme le P. Gourdan. Il ne faut donc pas abuser de ce genre de critérium. Je crois que vous en avez un peu abusé.

Dans le chapitre sur le *Symbolisme des proses d'Adam* je ne suis gêné par aucune violence de méthode. Là on peut vraiment se repaître d'ambroisie. Ces vers d'Adam sont très beaux, pour qui sait les goûter en s'affranchissant de la tyrannie qu'exerce sur notre esprit l'éducation classique & latine. La partie du livre qui est consacrée à la musique pure ou au rythme (& où je crois reconnaître la main très experte de M. Aubry) (1) me paraît excellente. Je suis heureux de retrouver, p. 112, une analyse de la strophe & une terminologie empruntées à ma *Théorie du rythme*. M. Aubry nous apprend qu'Adam a composé la musique de ses proses en choisissant parmi les mélodies populaires de son temps celles qui s'adaptaient le mieux aux paroles. Il énumère 183 de ces mélodies populaires ou *timbres*. Ce nombre paraît un peu surprenant. Peut-être aurait-il dû être réduit, comme l'auteur lui-même le reconnaît : « On s'aperçoit vite, en examinant la musique des proses adamiennes, que certaines mélodies se répètent un grand nombre de fois. » 183 mélodies populaires ! nous aurions de la peine à les trouver aujourd'hui autour de nous !...

Je me résume. Tout en rendant un sincère hommage à la haute valeur d'un livre qui est très soigné de toute façon, je ne puis m'empêcher de croire que, sur la question spéciale de l'authenticité des proses d'Adam, M. l'abbé Misset nous apporte plus de probabilités que de certitudes ; & je ne serais pas étonné que la question, considérée par lui comme close, fût prochainement reprise & rouverte. Il sera le premier, j'en suis sûr, à s'en féliciter !

J. C.

Michel Brenet. **Les Concerts en France sous l'ancien régime.** (Paris, Fischbacher, 1900 ; 1 vol. in-12, de 407 p.) *(Suite.)*

Parallèlement les progrès de la musique instrumentale n'étaient point méprisables. Les virtuoses français dont on cite alors les noms nous sont presque tous connus par des œuvres qui permettent de se faire une idée exacte de leur talent. Certains artistes de nos jours ont même cédé à une fantaisie d'archaïsme, en ressuscitant le clavecin, avec son répertoire, la viole d'amour & la viole de jambe. On trouve dans les recueils du temps toutes sortes de hardiesses, jusqu'à la description de *l'opération de la taille*, avec un canevas littéraire expliquant les intentions de l'auteur. La recherche de l'expression, du pittoresque en musique a toujours été l'un des traits caractéristiques du génie français. De là ces titres qui furent des intitulés de pièces musicales, avant de servir à désigner les dessins des petits maîtres du XVIIIe siècle : *La Désolée, la Précieuse, la Flatteuse, le Doucereux*. Le violon, relevé par Lulli de son état d'infériorité musicale, suit le mouvement. L'orchestre, encore très simple, enfantin même par la

(1) M. Pierre Aubry est actuellement en Orient, chargé d'une mission scientifique. Dans une lettre charmante & cordiale, datée de Boukhara, il m'informait récemment que son voyage était des plus fructueux & qu'il rentrerait avec de précieux documents sur le chant liturgique géorgien aux Xe, XIIe, XIVe siècles.

disposition de la partition, se fait entendre dans toute une série de *symphonies, suites.* L'influence de Lulli est capitale, non seulement en France, mais même à l'étranger.

Après la mort de Lulli, l'imitation de l'Italie devient plus directe. Les sonates de Corelli servent de modèles, &, malgré les protestations des anciens, toute la jeune école, éprise de difficultés à vaincre, « s'embarque à voiles déployées sur la mer immense des sonates ». (Hubert Le Blanc.) Le *Mercure* constate cette abondance de virtuoses, qu'il juge excessive. Le public n'est point de cet avis, & c'est alors qu'il réclame une organisation plus soignée, plus pratique des concerts. Nous arrivons à la création du *Concert spirituel,* qui marque une date décisive dans l'histoire de la musique française.

*
* *

Si nous avons insisté de préférence sur cette première partie du livre de M. Brenet, c'est qu'elle retrace une période généralement fort ignorée. Le lecteur va se retrouver ici en pays de connaissance, & notre résumé y gagnera en rapidité.

Quand Philidor, en 1725, songea à créer le Concert spirituel, il se trouva arrêté par une clause du privilège conféré en 1672 à Lulli, & qui interdisait de chanter aucune pièce entière en musique sans l'aveu de Lulli ou de ses héritiers. Il fallut donc une autorisation spéciale de M. de Francine, gendre du célèbre musicien. Le succès prouva que Philidor avait vu juste, &, pendant soixante ans, le Concert spirituel fut comme une institution nationale. Il est regrettable que personne encore n'ait entrepris d'écrire son histoire complète & de publier la série de ses programmes.

Philidor s'assura donc le droit, moyennant une redevance annuelle de dix mille livres, & pour trois ans, de donner des concerts de *musique de chapelle,* les jours où l'Académie royale de musique ne jouerait pas. Ces jours étaient au nombre de trente-cinq. Le premier concert eut lieu le dimanche 18 mars 1725, au palais des Tuileries. Des affiches furent posées dans Paris. Le succès fut énorme. Motets, concertos, airs de violon, remplirent ce premier programme, ainsi que les suivants. Les motets surtout plurent beaucoup & devinrent le fondement obligé du répertoire. Le *Mercure* donna les noms des artistes. Philidor, désirant entretenir la curiosité du public, présenta ensuite, comme en une espèce d'assaut, Baptiste Anet & Pierre Guignon, « les deux plus excellents joueurs de violon qui soient au monde ». Admirons la candeur ou la modestie de ces deux virtuoses. Où est aujourd'hui le directeur de concerts qui réussirait à présenter dans le même programme M. Sarasate, par exemple, rivalisant avec M. Ysaye? — Plus tard, ce furent des auditions d'artistes étrangers : l'abbé italien Palmerini, dans ses œuvres. Un flûtiste, Michel Blavet, eut un succès colossal, & fut « redemandé ». Le public se divisa en partisans du violon & partisans de la flûte. Mesdames Antier & Lemaure chantèrent aussi. — Une autre fois, ce fut un psaume *traduit en français* & mis en musique, en forme de « motet à grand chœur ». C'était une manière détournée de revenir à l'oratorio. Mais la tentative échoua.

En 1727, Philidor joignit à ses concerts des *Divertissements,* avec des pièces de musique italienne. On joua *Le Retour des Dieux sur la terre,* de Colin de Blamont, & une cantate de *Didon.* L'année suivante, un « concerto de chalumeau », sorte d'instrument allemand assez semblable au hautbois. C'est sans doute la première introduction de la musique allemande en France, à moins qu'on ne rappelle le *tympanon* ou *pantaléon* de l'Allemand Hebenstreit, qui vint en jouer vers 1705 chez Ninon de Lenclos. Le premier *soliste* allemand qui se fit entendre au Concert spirituel, Telemann, ne paraît qu'en 1738.

*
* *

Suivant, presque jour par jour, les vicissitudes du Concert spirituel, M. Brenet nous montre comment, à la démission de Philidor, l'entreprise faillit sombrer, en raison de graves difficultés financières. En 1730, nouveau démêlé avec l'administration de l'Académie royale, qui prétend interdire tous les concerts. Après bien des péripéties, l'Académie, à dater du 25 décembre 1734, régit par elle-même le concert des Tuileries. Mouret, qui fut chef d'orchestre, continua à organiser de brillantes séances, inclinant de plus en plus vers la cantate. C'est alors que nous voyons défiler sur la scène des Tuileries tout ce que Paris & l'étranger comptent d'illustrations musicales. La plupart ont laissé un nom dont on se souvient encore : Mlle Eremans, Mlle Fel (célèbre par sa liaison avec Latour, & le délicieux portrait que nous avons gardé d'elle), Petitpas, Benoît, Jéliotte & Bérard, les Italiens Annibalino, Bordicio. Très lentement, la connaissance de la musique italienne pénétrait dans le public. Le Concert spirituel ne devança pas en cela le mouvement ; il le suivit bien plutôt. Il fallut bien donner au violon toute l'importance que lui concédaient les maîtres italiens, mais on continuait à juger que le dernier mot de l'art était de jouer avec *justesse* & *précision*. L'*expression* demeurait au second rang.

*
* *

Le Concert spirituel n'accaparait pourtant point toute l'activité musicale de Paris ni de la France. Il faut encore citer les concerts de Crozat, au temps de la Régence, le concert italien, aux Tuileries mêmes, le concert des *Mélophilètes*, réunion d'amateurs, libre & gratuite, & un nombre considérable d'autres petits concerts, dont l'Allemand *Nemeitz*, auteur d'un *Séjour à Paris* daté de 1727, dit le plus grand bien. Le peuple devait se contenter du grand concert gratuit donné, une fois l'an, le 24 août, dans le jardin des Tuileries.

En province, l'activité n'est pas moindre. Lyon, Nantes, Marseille, Troyes, Lille, Dijon, Moulins, Caen, Nancy, Strasbourg, Clermont-Ferrand, possèdent des Académies florissantes. Leur histoire a été racontée par des érudits & des curieux de chroniques locales. Les concerts étaient très courus ; MM. les officiers y avaient partout l'entrée libre, & il paraît que des mariages s'y préparaient fréquemment. Sans doute, quelque grincheux se plaignait parfois de l'imperfection de l'exécution. Un dijonnais trop difficile affirma un jour que « le concert eût été fort beau, s'il y avait eu des musiciens ».

*
* *

Revenons aux Concerts des Tuileries, repris en 1734 par l'Académie royale de musique. La nouvelle direction supprima tout d'abord les concerts français, & se borna à la « musique de chapelle », revenant ainsi à l'esprit qui avait présidé aux débuts de l'institution. De nouveaux solistes, dont plusieurs étrangers, vinrent égayer les programmes : les frères Besozzi jouèrent des duos pour hautbois & basson ; « la demoiselle Taillart » exécuta une sonate sur la flûte traversière. Bien d'autres essais de ce genre furent encore tentés. C'est en 1736 qu'on rencontre pour la première fois sur un programme le nom de Händel. Puis ce sont les débuts de Mondonville, qui allait être bientôt célèbre, de Boismortier, qui le fut moins, de Philidor & de Cordonne, qui, presque enfants encore, firent exécuter au Concert leurs premières œuvres. L'orchestre se développait, & quelques partisans de l'ancienne musique regrettaient la simplicité

d'autrefois. Ils osaient même le dire, & une curieuse estampe satirique nous montre un concert d'amateurs des deux sexes, jouant de divers instruments, sur les pentes du mont Parnasse; au sommet brait un âne. Tout cela ne décourageait ni les grands seigneurs, ni les gros financiers, & les concerts d'amateurs naissaient un peu partout, chez Mme de Pompadour, chez le fermier général La Popelinière. Ce dernier inclinait déjà vers la musique allemande & introduisit le cor dans l'orchestre. Il suivit en cela les conseils du bohémien Jean Stamitz, dont le séjour en France marque une date importante dans l'histoire de la symphonie. Quant aux amateurs modestes, ils sont légion.

* * *

En dépit de ses succès apparents, le Concert spirituel périclitait, financièrement parlant. En 1748, l'Opéra crut prudent de passer la main & de traiter à prix réduit avec le compositeur Royer. La salle fut restaurée & munie d'un grand orgue, qui constitua un élément précieux de variété. Le personnel des concerts formait, à cette époque, (1750), un total de 87 exécutants, dont 48 chanteurs & cantatrices, & 39 instrumentistes. Aussi la symphonie prend-elle une place de plus en plus considérable. C'est en 1751 que le concert exécuta une symphonie de « M. Rousseau, de Genève », qui n'était autre que Jean-Jacques. La mort de Royer, survenue en 1755, provoque la formation d'une société entre sa veuve, Caperan, & Mondonville, & les destinées du concert ne changent guère. On joue seulement un plus grand nombre d'oratorios, & on inaugure le concerto d'orgue.

En 1762, Mondonville se retira. La nouvelle direction, composée de Caperan, Joliveau & Dauvergne, crut débuter par un coup de maître, en augmentant le nombre des exécutants... & en supprimant le chef d'orchestre! sous prétexte que c'était la mode en Italie. Cela dura peu d'ailleurs. La musique allemande s'établit dans les programmes, avec un motet de « M. le chevalier Gluck, célèbre & savant musicien de S. M. Impériale ». (2 fév. 1768.) Il faut retenir encore la date du 8 septembre 1768. C'est celle de l'apparition du *clavecin forte-piano*, qui venait sans doute d'Angleterre.

Mais l'argent manquait toujours ; Gaviniès, Leduc & Gossec se chargèrent de l'entreprise. On chercha des effets nouveaux, susceptibles de piquer la curiosité du public. Ainsi, dans la *Nativité*, de Gossec, un chœur d'anges, répondant au chœur des bergers, chantait dans la coupole. Et cela, cent ans avant *Parsifal*! De cette période date aussi l'apparition des symphonies de Haydn, de Boccherini, J.-Chr. Bach, &c. Les instrumentistes, à cette époque (1775), sont au nombre de 58 ; nous en avons la liste (1). — Tout marcha tant bien que mal avec Gossec & Leduc. Puis, en 1777, ce fut le chanteur Legros qui leur succéda. La reine Marie-Antoinette daigna venir à l'une des premières séances de la nouvelle direction. Sous l'influence de Legros, la musique allemande & italienne envahit tout à fait les programmes, au détriment des compositeurs français, qui se plaignent amèrement, disant « qu'il est bien malheureux pour un musicien français d'être né dans son pays ».

En 1784, Louis XVI revint habiter les Tuileries & Legros dut trouver une autre salle (la salle des Machines, aux Tuileries mêmes). Ce fut une déception pour le public. Les recettes permirent cependant de continuer les séances, où se jouaient maintenant régulièrement deux symphonies.

(1) Parmi les premiers violons, je retrouve avec plaisir le nom de mon bisaïeul, A. Glachant, qui fut, ainsi que son fils, un exécutant & un compositeur distingué.

*
* *

La monotonie du répertoire & l'inconstance du public n'étaient pas les seules causes des difficultés financières où se débattaient les directeurs du Concert spirituel. Il faut compter aussi la concurrence d'autres entreprises, encouragées par le développement du goût musical dans la société. Le prince de Conti s'était mis à donner tous les lundis d'hiver de grandes séances très suivies. Le duc d'Aiguillon, le comte d'Albaret l'imitèrent. La bourgeoisie se réunissait chez M. Acloque, amateur, les artistes chez le baron de Bagge, dilettante passionné. Ce sont là, sans doute, des assemblées particulières. Mais, de là à ouvrir une salle & à appeler le public, il n'y a qu'un pas. Ce pas fut fait, en 1772, par la société du *Concert d'amis* de la rue Montmartre. Sur ce, grand débat avec l'administration de l'Opéra. Le *Concert des Amateurs* était plus ancien encore, & plus célèbre par la perfection de ses exécutions. Il dura jusqu'en 1780, & fut remplacé par le *Concert de la Loge Olympique*. La franc-maçonnerie était alors fort à la mode. La Loge Olympique fit fureur auprès des dames. Les musiciens y jouaient en habits brodés & manchettes de dentelles. Citons aussi la *Société des Enfants d'Apollon*, fondée dès 1741, & qui existe encore, au moins de nom. Son but était de faire exécuter par ses membres des œuvres également composées par ses membres. La *Société des Enfants d'Apollon* fut facilement autorisée, car ses concerts étaient gratuits.

De cette époque encore datent les concerts *de bienfaisance*, & les concerts *de bénéfice*, qui se multiplient en quelques années, au point que le lieutenant de police Lenoir prend une mesure pour restreindre le nombre des autorisations, trop largement accordées. Il n'était pas jusqu'au *Casino gracioso* des Champs-Élysées & au *Vauxhall Saint-Germain* qui ne joignissent des concerts à leurs bals. La musique se glissait partout. Les églises commencent à donner de véritables auditions. Seule, la province demeure à peu près inactive; ses Académies anciennes se fermèrent toutes successivement, sans qu'aucune d'elles eût compté dans l'histoire de l'art.

Le canon de la Bastille, qui marque, en 1789, la chute de l'ancien régime, est aussi pour la musique le signal d'une complète transformation. Le Cirque du Palais-Royal inaugure des séances de musique, où l'on joue une grande scène sur *la Prise de la Bastille*. Des messes solennelles sont chantées dans les églises, à grand orchestre, en l'honneur des patriotes. Mais la Loge Olympique ferme sa salle. Le *Concert spirituel* se transporte au Théâtre-Italien, puis à l'Opéra. La société, profondément bouleversée, se désintéresse de ce qui l'avait divertie jusqu'alors. Les artistes vont s'orienter vers un idéal nouveau. C'est, à proprement parler, l'avènement de la musique moderne.

*
* *

Nous avons tenté de résumer le livre de M. Brenet. Mais résumer, c'est ôter d'un ouvrage presque tout ce qui en fait le charme, c'est-à-dire les anecdotes, les citations, les traits de caractères & de mœurs qui y abondent. Dirai-je que j'ai regretté de ne point trouver dans ce livre, purement descriptif, le développement d'une idée générale? Les faits historiques gagnent parfois à se grouper autour d'une thèse ou d'une vue d'ensemble; c'est ainsi qu'au milieu des nombreuses indications de détails relatives à l'introduction en France de la musique italienne ou allemande il ne ressort pas une conclusion assez nette, à mon gré, sur la place occupée & les gains faits par l'art étranger aux XVIIe & XVIIIe siècles.

Enfin, pour ne négliger aucune contribution à l'histoire musicale, M. Brenet n'aurait-il pu puiser dans la collection des estampes contemporaines de précieuses illus-

trations & d'agréables commentaires? Le concert a fréquemment inspiré les peintres & les graveurs. Ils se sont souvenus que les Muses sont sœurs ; ils n'ont laissé passer nulle occasion de rendre hommage à l'art musical (1). Ce dernier a contracté envers la gravure, qui vulgarise, une grosse dette aux siècles derniers.

Quoiqu'il en soit, M. Brenet a rendu un réel service en réunissant les éléments de l'histoire du Concert. Nous espérons qu'il prolongera son travail au delà de la Révolution de 89, & nous lui affirmons qu'il était trop modeste, quand il prétendait seulement « donner le premier labour dans un champ vaste & fertile ». Si cela était, il y aurait des labours contemporains de la moisson.

PAUL GLACHANT,
Professeur agrégé de l'Université.

(1) Les monuments des arts du dessin sont très intéressants soit pour l'étude de certains instruments, soit pour la connaissance des mœurs musicales & de la mode du temps. Pour la période du moyen âge, Willemin a donné, d'après les manuscrits, quelques fac-similés d'instruments dans ses *Monuments français pour servir à l'histoire des arts* (t. II, p. 192-3). — Il n'est pas indifférent de rappeler qu'au palais de Fontainebleau, dans les arcatures des parois de la grande galerie Henri II qui furent illustrées, en pleine Renaissance, par le Primatice & Nicolo dell'Abbate, il y a un « Apollon accompagnant *sur une viole* le concert des Muses ». — J'ai reproduit plus haut une gravure de de Pass. Je citerai encore (d'après le recueil *France, Maurs et Coutumes du règne de Louis XIV*, 1643-1715, 3, *Mœurs*, B. N.), la *simphonie du tympanum, du luth et de la flûte d'Allemagne* par R(obert) B(onnart). La coiffure assez élevée de la femme qui joue du tympanum permet d'attribuer cette composition à l'année 1690. Légende :

Un Consert est charmant lorqu'il est bien d'accord
Et qu'on sçait justement suivre la tablature ;
Mais il est bien plus doux, ou je me trompe fort,
Quand l'Amour prend plaisir de battre la mesure.

Pour les Concerts donnés dans le palais de Louis XIV, en 1696, on peut consulter, dans *la suite des 6 appartements* d'Antoine Trouvain, les pièces suivantes : *la quatrième chambre des appartements* (orchestre : 2 musettes, 2 violons, 1 violoncelle. Auditoire : M. le duc de Bourgogne, Madame, Mme la duchesse de Chartres, M. le duc de Chartres, Mademoiselle, Mme la duchesse du Maine, Mme la princesse de Conty. *Collection Hennin*, t. LXXI, p. 50) ; & la *cinquième chambre* (ibid., p. 51). Je ne parle pas ici des renseignements si nombreux qu'on trouverait dans les œuvres des artistes étrangers, telles que *la musicienne* de Metzu, le *Concert* de Mieris, (avec cette légende :

Quiconque de son sort veut être satisfait
En fuyant les ennuis & tout ce qui déplaît,
Qu'il retourne chez soi & s'applique aux Beaux-Arts ;
La musique est chez moi ma plus charmante part),

la *leçon de musique* de Terburg, &c. &c... — Pour le XVIIIe siècle, on connaît la célèbre composition de Saint-Aubin, le *Concert*, qui représente des musiciens (clavecin, violoncelle, flûte, violon, harpe) & des chanteurs dans un grand salon en forme de rotonde à 4 fenêtres, au milieu d'une nombreuse & très-aristocratique société (*gravure faite d'après un dessin de Saint-Aubin, graveur du Roi et dessinateur de Mgr le duc d'Orléans*). — Je citerai encore : le *grand concert extraordinaire exécuté par un détachement des quinze vingt au Caffé des à veugles* (sic), Foire Saint-Ovide, au mois de sept. 1771 : 8 violons, 1 contre-basse ; coiffures burlesques. Les artistes sont sur des tréteaux. Sur le devant, consommateurs, dont quelques-uns dans des attitudes galantes. Légende :

Apprenez qu'en ces lieux on donna du nouveau ;
Que jamais autrepart un spectacle plus beau
Ne fut aperçu dans la Ville.
Il fut charmant d'ouïr ces aveugles chanter
Et surtout de les voir, fiers de leur encollure,
Se disputer à qui donnerait mieux l'allure
Aux chansons que Paris vint en foule écouter.

Voir aussi le *Concert de Société*, dessiné par Desrais, gravé par Blanchard (1802. *Hist. de France*, t. CXLVI, p. 39 ; pièce tirée de la *Mode du jour*, N° 8), &c. &c... Je me borne à citer ici quelques pièces-types se rapportant aux domaines les plus différents de la vie sociale.

Riccardo Gandolfi : **Biblioteca del R. Istituto Musicale di Firenze.** *(Estratto dallo Annuario del R. I. M. di F. — Anno scolastico 1898-99, 1899-1900.* Firenze, Tipogr. Galletti e Cocci. 1899-1901.)

M. Riccardo Gandolfi, bibliothécaire du *R. Istituto Musicale* de Florence, dont la grande érudition & la parfaite obligeance sont bien connues de tous ceux qui ont eu l'occasion de travailler en Italie, vient de faire paraître une étude sommaire, mais fort intéressante, sur la bibliothèque qu'il dirige.

La Bibliothèque du R. I. M. n'existe, sous ce nom, que depuis 1862. Elle est formée de la réunion de deux collections anciennes : 1° celle qu'on nomme vulgairement à Florence l'*Archivio musicale di Pitti*, collection provenant de l'*Archivio della corte granducale di Toscana*, commencée vers 1814 environ par Ferdinand III, & comprenant surtout de la musique sacrée (plus de 680 messes, surtout de maîtres allemands du xviiie siècle & du commencement du xixe) (1); — 2° les collections provenant des écoles musicales de l'Académie des Beaux-Arts, qui ont pour base la collection Rinuccini, & ont été enrichies par de nombreux dons ou legs (collection du prof. Basevi, 1888; collection Giuseppe Torre, 1899-1900).

La Bibliothèque comprend quelques autographes, des manuscrits musicaux, & d'anciennes éditions :

I. Autographes : Avant tout, deux lettres de *Claudio Monteverdi* (22 oct. 1633; 2 fév. 1634), publiées par Emil Vogel dans le *Vierteljahrsschrift für Musikwiss.* (*1887.*) — Quatorze lettres de *Pietro della Valle* à Gio-Batta Doni. — Des lettres de Rossini, Pacini, Donizetti, Spohr, Meyerbeer, Mendelssohn, Wagner, Verdi, &c. — Des autographes de compositeurs italiens contemporains (Ponchielli, Marchetti, Bottesini, &c.).

D'un intérêt spécial pour la France est une *Istanza diretta all' Imperatore dei Francesi*, lettre écrite à Napoléon Ier, le 22 déc. 1813, par les artistes dramatiques de l'Opéra Italien de Paris, qui se plaignent avec une extrême violence des irrégularités & des vols de leur administration.

II. Manuscrits. — *a*. De très importants recueils de chants à 3 & 4 voix, flamands & toscans, du xvie siècle ; en particulier : Le mss. à miniatures, n° 2439, (étudié par M. Léon de Burbure : *Mémoires publiés par l'Acad. royale de Bruxelles*, 1882.) Il est de la 1re moitié du xvie siècle, & comprend 87 chants à 3, 4 & 5 voix, sur des paroles flamandes, par *Ockeghem, Agricola, Brumel, Busnois, Colinet, de Muys, Compère, Cornelius, de Orto, Giov. Ghiseling, Obrecht, Josquin Desprès, H. Isaach, Iaspar, Nino Lepetit, Pipelare, M. Prioris, Verbonnet, Delarue, Rigo de Bergis*, &c. — Le mss. n° 2440 nous fait connaître des *ballate* & *canzoncine* à 3 & 4 voix, composées par des musiciens toscans, ou vivant en Toscane : *Frate Alessandro fiorentino, frate Michael, Bernardo Pisano, Aiolles, Agricola, Isaach*. Une des *ballate* est d'Ange Politien, avec musique de *Bartolommeo fiorentino*, organiste.

b. Comme exemple du plus beau style dramatique du xviie siècle, un mss. d'*Arie e cantate da Camera per voce sola, coll' accompagnamento del basso numerato* (156 pages), comprenant 7 cantates & airs de *Gino Giacomo Carissimi*, 3 d'*Anton Tenaglia*, & 5 d'*Antonio Farina*. — Deux oratorios de la fin du xviie siècle : La Susanna, *per 4 personaggi e violini*, poésie du père Tomaso Donioli, musique de *Gio-Batta Tomasi*, représenté à Mantoue en 1687 ; La Conversione di Maddalena, de *G. Bononcini* (1701).

(1) Les œuvres de l'époque de la dynastie des Médicis sont conservées à la *Bibl. Naz. Centrale* de Florence (Section *Palatina*), à la *Bibl. Medicea Laurenziana*, à *l'Archivio della basilica di S. Lorenzo*. Mais la plupart ont malheureusement disparu.

c. Des manuscrits d'*Haydn* (messe à 4 voix en do majeur), de *Vogler* (messe à 4 voix en ré mineur), de *Paer* (partition de *Giulio Sabino*), de *Cherubini* & de *Spohr* (*canzonette & ariette*), de *Rossini* (*chœurs & ariettes*), &c.

III. Éditions anciennes. — *a.* D'un grand intérêt pour l'histoire de la musique italienne est un volume de *Frottole* du commencement du XVIe siècle, par *Tromboncino & Cara.* (*Frottole di Misser Bortolomio Tromboncino et di Misser Marcheto Carra con tenori et bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto.*) (Édition Giunti, avec privilège de Léon X, comprenant 4 frottoles de Cara & 24 de Tromboncino.) On y voit le passage de la *canzone* populaire italienne à une forme de madrigal, soumise à la mesure poétique ; — *b.* Divers recueils de musique de luth, dont le plus rare est l'*Intabolatura de Leuto de diversi autori*... &c., Milan, 1 mai 1536, (63 pages), anthologie de *Fantasie, Toccate, Pavane, Saltarelli,* &c, des maîtres milanais ou du Nord de l'Italie, tels que *P. Paulo Borono da Milano, lo Iacobo Albutio, Marco da Laquila, Alberto da Mantua,* & surtout *le Divin Francesco da Milano,* organiste de l'église de S. Pietro in Castello à Venise ; — *c.* Un certain nombre d'éditions anciennes d'Attaingnant, en particulier celles de *Le Herteur : Operum musicalium,* lib. I (1545), de *Manchicourt : Modulorum musicalium* (1545) ; & trois livres de chansons françaises (*Premier Livre des chansons es leves en nombre XXX. Pour les meilleurs et plus fréquentes es cours des princes, convenables a tous instrumentz musicaulx ; nouvellement recoligées de plusieurs livres par cy devant imprimez. — à Paris par P. Attaingnant, 1549. — Second Livre contenant XXX chansons... etc. 1537, 1549. — Tiers Livre contenant XXVIII chansons... etc. 1550.*) ; — *d.* Enfin, parmi de nombreuses éditions des maîtres italiens & franco-flamands du XVIe siècle : *Verdelot, Lasso, Palestrina, Gabrieli, Marenzio, Merulo, Vecchi,* ou des grands théoriciens : *Gafurius, Aron,* &c., je note deux volumes. L'un est le *Dialogo della Musica di M. Anton Francesco Doni fiorentino* (Venise. Girol. Scotto. 1544). Doni y a publié & commenté de nombreuses pièces à 3, 4, 5, 6 & 8 voix des grands musiciens de l'époque (*Arcadelt, Parabosco,* &c.). C'est l'œuvre d'un homme d'esprit, original & distingué, adorant la musique. Il le dit lui-même, dans un passage de son dialogue : « En fin de compte, il n'y a pas d'autre consolation au monde, que d'être virtuose. » — « Et heureux en amour, » répond son compagnon. — Il est curieux de voir comment un auteur habile savait tirer parti de ses livres. Celui-ci est publié, suivant l'usage de l'époque, en parties : *Canto, Tenor, Alto & Basso.* Chacune des parties est dédiée par Doni à un Mécène différent. — Le 1er livre des *Laudi,* publié par le P. Serafino Razzi, en 1563, (*Libro Primo delle Laudi spirituali da diversi eccell. divoti autori, antichi e moderni composte, le quali si usano cantare in Firenze nelle chiese... etc. con la propria musica e modo di cantare ciascuna Laude, ... raccolte del R. P. Fra Serafino Razzi fiorentino, dell'ordine dei Frati Predicatori,...* Venise, Giunti, 1563) mérite de nous arrêter spécialement, pour son intérêt propre (c'est la collection la plus rare de *Laudi* que l'on connaisse : — 4 *Laudi* à 1 voix, 20 à 2, 39 à 3, 24 à 4 : soit 87), & pour les intéressantes remarques que publie à son sujet le baron Podesta, bibliothécaire de la *Nazionale Centrale* de Florence. Les poésies de ces *Laudi* sont signées souvent des plus glorieux noms de l'Italie, Pétrarque, Laurent de Médicis, Savonarole, &c. On s'est demandé si la musique était contemporaine des vers, ou au moins d'une époque antérieure à l'édition. Mais la lettre dédicatoire de Filippo Giunti indique avec précision que « le frère Razzi a été le premier à joindre à ces *Laudi* la musique & la façon de les chanter » (« *Frate Razzi aggiunse pel primo alle Laudi la musica e il modo di cantarle* »). Comment a-t-il procédé à ce travail ? Il nous le dit lui-même dans le second recueil de *Laudi,* qu'il publia en 1609 (*Il Santuario di Laudi,* Sermartelli, Florence). Il y explique ingénument sa façon de composer : « Cet air est tiré d'une canzonetta profane, comme la plupart des autres ont été extraits de

chants mondains convertis à un usage honnête. » Ailleurs : « Cette *Laude* a été composée sur un air de chant joyeux, qui semble à demi un air de danse. » Il ne cache pas qu'il ne compose aucun air par lui-même ; & sa dernière *laude* est une poésie que Rinuccini avait adaptée à une canzonetta mondaine, qui faisait fureur à cette époque & que tous les monastères avaient voulu faire entrer dans leur répertoire de musique sacrée. Ceci nous en dit long sur le goût religieux & musical à la fin du XVIe siècle, & sur le peu de succès qu'avait eu la réforme de Palestrina.

Un autre recueil nous le montre encore mieux : ce sont les *Psaumes vocalisés* de *Francesco Severi* de Pérouse (*Salmi passaggiati per tutte le voci nella maniera che si cantano in Roma, sopra i falsi bordoni di tutti i tuoni ecclesiastici, ...composti da Francesco Severi Perugino, cantore nella capp. di N. S. Papa Paolo V. lib. I.*) (Rome. Nicolò Borboni, 1615). Ce sont des chants pour une voix seule, avec accompagnement d'orgue, & quantité de passages, dits d'agrément (trilles, appoggiatures, gruppi, vocalises, &c.).

Parmi les autres éditions rares du XVIIe siècle, je signale celles des *Musiche sopra l'Euridice del sig. O. Rinuccini* par *Peri* (Florence, 1600 ; — Venise, 1608), le 1er livre des messes de *Soriano* (1609), les 6 livres de madrigaux du *prince de Venosa* (1613), les *Musiche à 1, 2, 3 voci* de *Marco da Gagliano* (1615, Venise), le 1er livre des *Madrigali à 5 voci* de *Stefano Landi* (1619, Venise), les *Messes* de *Foggia* (1675), &c.

Enfin la Bibliothèque del R. I. M. possède différents souvenirs se rattachant à l'histoire de la musique, certaines reliques musicales, par exemple des fragments (architrave, inscriptions, reproduction de fresque) de la maison de Caccini, à Florence. (*Julius Caccinius de Urbe*).

En attendant le catalogue général, que l'on nous promet, il nous a semblé intéressant de donner un aperçu des principales richesses d'une Bibliothèque, qui s'agrandit d'année en année, & au développement de laquelle sera certainement attaché le nom de M. Riccardo Gandolfi.

ROMAIN ROLLAND.

L'Édition des œuvres de Rameau et M. J. Durand.

Le *Figaro* du 8 juin, reproduisant une pièce de Rameau tirée de la nouvelle édition que poursuit M. J. Durand, le fils de l'éditeur parisien si connu & si estimé, félicitait ce dernier pour la science & la conscience avec lesquelles il fait revivre l'œuvre de notre grand compositeur du XVIIIe siècle. Nous nous associons bien volontiers aux éloges personnels adressés à M. Durand & à ses collaborateurs ; mais nous regrettons d'avoir à faire une réserve sur un point qui n'est pas sans importance. Pourquoi les petites *notes d'agrément* ont-elles été supprimées par l'honorable éditeur dans un si grand nombre de pièces de Rameau ? Ces notes d'agrément sont un trait essentiel de physionomie, une touche délicate d'archaïsme & comme une marque d'authenticité dans certaines musiques de l'ancien régime ; elles sont comparables, pour leur importance historique, aux mouches, aux papillotes & à la poudre qui relèvent d'une pointe de préciosité les portraits des grandes dames de jadis. Esthétiquement, elles ne laissent pas d'être intéressantes. Elles donnent du mordant à la ligne mélodique, en y introduisant ce que les ciseleurs appellent un « rehaut », un « réveillé ». Enfin nos clavecinistes eux-mêmes voulaient qu'elles fussent respectées & traduites avec grand soin ; cette raison dispenserait, à la rigueur, d'alléguer d'autres considérations. Chambonnières (comme on peut s'en convaincre en lisant les deux recueils qui sont à la Bibliothèque du Conservatoire &

à la Bibliothèque Nationale) a pris soin d'expliquer au lecteur, dans sa Préface, comment les diverses notes d'agrément devaient être exécutées. Fr. Couperin, au début du 3e livre de ses *Pièces de Clavecin*, (1722), s'exprime ainsi : « Je suis toujours surpris (après les soins que je me suis donnés pour marquer les agréments qui conviennent à mes pièces, dont j'ai donné à part une explication assez intelligible dans une méthode particulière, connue sous le titre de *L'Art de toucher le Clavecin*) d'entendre des personnes qui les ont apprises sans s'y assujettir. C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est point arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut. Je déclare donc que mes pièces doivent être exécutées comme je les ai marquées, & qu'elles ne feront jamais une certaine impression sur les personnes ayant le goût vrai, tant qu'on n'observera pas à la lettre tout ce que j'y ai marqué, sans augmentation ni diminution. » Rameau n'a jamais pensé autrement. Lorsqu'il faisait paraître « le Ballet des *Indes galantes* réduit à quatre grands concerts avec une nouvelle Entrée complette » (Paris, Boivin, 1733, in-fol. obl.), il prenait soin de dire dans la Préface : « Les symphonies y sont ordonnées en pièces de clavecin & *les agréments y sont conformes à ceux de mes autres pièces de clavecin.* » A l'origine, ces notes d'agrément étaient placées & exécutées *ad libitum* par les virtuoses ; si Rameau & quelques-uns de ses prédécesseurs les ont écrites (& expliquées), il faut voir dans cette précaution le dessein très manifeste de mettre fin à une période d'arbitraire & d'empêcher qu'une autre pensée vînt se substituer à celle du compositeur.

C.

L'Annuaire de la Bibliothèque C.-F. Peters (Leipzig) si précieux & si estimé vient enfin de paraître. Organisé avec le plus grand soin, comme ceux des années précédentes, par le Dr Emil Vogel, cet annuaire donne la bibliographie musicale de 1900 ; il contient en outre les études suivantes, qui, toutes, offrent un intérêt de premier ordre : *Les événements musicaux les plus importants depuis la mort de Richard Wagner* par Leopold Schmidt. (Dans ce travail, les compositeurs français contemporains sont jugés un peu sévèrement, & mis au second rang, après l'Italie. Quelques-uns de nos musiciens les plus originaux ont été oubliés. En tout cas, je m'étonne de voir M. Messager cité dans le groupe de ceux qui cultivent le « Vaudeville ») ; *La Musique au point de vue de la théorie de Darwin* par Oswald Koller ; *Quelques remarques sur l'exécution de la Musique ancienne* par Hermann Kretzschmar ; *Beethoven et ses protecteurs* par Guido Adler. — (Dans la *Bibliographie*, les « Chansons de Bilitis » n'ont aucun droit à figurer sous la rubrique *Histoire de la Musique*, bien que l'auteur, M. Pierre Louys, les ait habilement présentées au lecteur comme « traduites du grec ». Qu'on ne soit pas dupe, chez nos voisins, de ces petits artifices ! — J'ai regretté de ne pas voir mentionné, dans cette même partie, le monumental *Antiphonaire de Hartker* (xe siècle) photographié en entier & publié par les Bénédictins de Solesmes.) — L'*Annuaire* de la maison Peters est lui-même un « événement » de l'année musicale. Puisse-t-il, l'an prochain, se faire un peu moins attendre !

J. C.

Une nouvelle partition de J.-J. Rousseau?

M. Edgar Istel nous envoie un très important travail que, faute d'espace, nous nous bornons à mentionner aujourd'hui. Nous y reviendrons à loisir. M. Istel croit avoir trouvé, à Berlin, la musique du mélodrame *Pygmalion* composée par Rousseau lui-même. J'adresse toutes mes félicitations à M. Istel pour son étude, si pénétrante & si documentée ; je le remercie en outre, puisqu'il veut bien me citer assez souvent, mais, je tiens à le dire dès maintenant, j'ai des doutes sur la vraie nature de sa découverte. A bientôt l'exposé de nos raisons.

J. C.

— Les concurrents pour les prix de Rome ont terminé leurs *épreuves;* le jugement sera rendu par l'Institut le samedi 29, le jour même où paraît cette Revue, trop tard pour que nous l'annoncions aujourd'hui.

— Plusieurs journaux ont annoncé qu'un accident avait empêché le ténor Tamagno de prêter son concours au festival Marie-Laurent, récemment donné à Paris. La vérité, c'est que M. Tamagno avait posé ses conditions : il demandait la croix de la Légion d'Honneur. La chancellerie ne s'était pas empressée de donner une réponse favorable; il y a eu alors un léger accident.

— A Dresde, le nouvel opéra de Paderewski, *Manru*, vient d'être joué avec grand succès. La manière du compositeur rappelle celle de Bizet, avec des réminiscences wagnériennes. (Manru est un bohémien qui se fait aimer d'une fille de paysan, Ulana, l'emmène avec lui dans une montagne sauvage, lui est infidèle, & est précipité dans le lac par un rival, Oros.)

— *Much ado about nothing*, « Beaucoup de bruit pour rien » tel est le titre de l'opéra en 4 actes représenté, pour la première fois, à Covent-Garden, le 30 mai. Livret de Julian Sturgis, musique de Stanford (musicien irlandais). Au 1er acte, un sextuor & un quatuor bien construits, & une jolie sarabande; au 2e, violons en sourdine & souvenirs des « Murmures de la forêt » de *Siegfried;* au 3e, une scène très dramatique (scène de l'église); au 4e, scène humoristique bien traitée (rôle de Dogberry). Malgré des mérites distingués, l'œuvre est discutée.

— A Utrecht, a été joué avec succès le nouvel opéra de Joh. Wagenaar : *Le Doge de Venise*. Au théâtre « Pergola » (Florence), l'opéra de Falchi, *Il trillo del diavolo*, a été chaleureusement accueilli. M. Leoncavallo vient de terminer, pour l'Opéra de Berlin, son nouvel opéra *Roland de Berlin* (tiré du roman de W. Alexis).

— Le nouvel oratorio de l'abbé Perosi, *Moïse*, sera exécuté en novembre, à Milan.

— Le propriétaire du *Théâtre de l'Opéra*, de Moscou, Solodownikoff, est mort en laissant une fortune estimée à 20 millions de roubles, dont il consacre une partie, par testament, à la fondation d'un lycée musical.

— On nous affirme qu'il y a eu, & qu'il y a encore, dans certains théâtres, non des moins importants, des chanteuses *qui payent* pour avoir le droit de chanter. Voici un fait qui n'est peut-être pas pour elles une compensation : A Londres, pour un engagement de douze concerts, Mme Yvette Guilbert eut 2 000 fr. *par soirée*. L'an passé, pour un seul concert, donné à Cannes, la même artiste avait touché 15 000 fr.

— On annonce la mort, à 80 ans, du compositeur allemand G. Vierling, membre de la Société des Beaux-Arts de Berlin, fondateur (en 1853) du *Bach-Verein*, auteur de diverses symphonies & de nombreuses compositions vocales.

Viennent de paraître :

Richard Strauss : Op. 47 : *Cinq Lieder,* (paroles de Ludwig Uhland) :

1. *Auf ein Kind* (Sur un enfant) ; — 2. *Des Dichters Abendgang* (La promenade du soir du poète) ; — 3. *Rückleben* (La vie passée) ; — 4. *Einkehr* (Le gîte) ; — 5. *Von den sieben Zechbrüdern* (Les sept buveurs).

— Op. 48 : *Cinq Lieder,* (paroles d'Otto Julius Bierbaum & Karl Henckell) :

1. *Freundliche Vision* (Riante vision) ; — 2. *Ich schwebe* (Je plane) ; — 3. *Kling, meine Seele* (Résonne, mon âme) ; — 4. *Winterweihe* (Consécration de l'hiver à l'amour) ; — 5. *Winterliebe* (Amour d'hiver). — (Berlin, W. Adolph Fürstner.)

M. Richard Strauss n'est guère connu en France que par quelques-uns de ses *Poèmes symphoniques ;* &, bien qu'ils suffisent à lui assurer la première place à la tête de la jeune école allemande, nous n'aurions pourtant qu'une idée très incomplète de sa personnalité, si nous ne voyions aussi en lui le premier compositeur de *Lieder* de l'Allemagne actuelle. C'est par ces *Lieder,* plus que par le reste de ses œuvres, qu'il s'est acquis dans son pays une renommée incontestée, même auprès de ceux qu'effraient les hardiesses de sa musique symphonique. Les deux recueils nouveaux qui viennent de paraître contiennent chacun cinq *Lieder,* composés, les premiers du 5 mai au 11 juin 1900, les autres du 23 septembre au 5 octobre 1900. En certains de ces chants, M. Richard Strauss se montre le digne successeur des maîtres classiques du *Lied : Einkehr* a la grâce aimable de quelques mélodies de Mendelssohn ou de Schumann ; *Winterweihe* est d'une grave inspiration, toute beethovenienne. Dans d'autres *Lieder,* on reconnaît plus directement le compositeur des poèmes symphoniques : soit, dans la pompeuse rêverie de *la Promenade du poète,* & dans la mélancolie juvénile de *Rückleben,* le souffle épique de *Zarathustra,* ou le sentiment élégiaque de *Tod und Verklärung ;* soit, dans le scherzo fantasque des *Sept buveurs,* l'humour railleuse, si caractéristique de l'auteur de *Till Eulenspiegel.*

Ajoutons que nous aurons prochainement l'occasion de juger plus complètement de ce dernier aspect du talent de M. Richard Strauss, & de ses qualités de fantaisie & de verve bouffonne ; car il vient de terminer un grand opéra-comique en 1 acte : *Feuersnot,* qui sera donné pour la première fois, en novembre, à Dresde & à Vienne.

ROMAIN ROLLAND.

Chez l'éditeur Baudoux, Paris :

Sur les chansons populaires françaises, six mélodies de M. Pierre de Bréville : *La Tour, prends garde ; Les lauriers sont coupés ; Le furet du bois joli ; Il ne pleut plus, bergère ; Variantes sur l'air : Au clair... ; Sur le pont.* — Ces mélodies sont une œuvre de grand artiste. Dans chaque pièce, le souvenir très net, mais discret d'une chanson populaire est traduit, paraphrasé, transposé dans un langage d'une psychologie subtile & d'une science hardie, mais toujours élégant, qui fait songer à la fois à César Franck & à Bizet.

La 2me symphonie (en *fa* mineur) de M. Guy Ropartz, réduite pour 2 pianos par Louis Thirion, & la symphonie en *ut* majeur de P. Dukas, réduite à 4 mains par A. Bachelet. (Œuvres de haute valeur pour les amateurs sérieux.)

Chez Quinzard :

Les *Chansons* de Paul Delmet (Nouvelle série : *Au quartier latin.*)

— C. Witting : *Histoire de l'art du violon* (Cologne, chez Eude). — Esquisse historique intéressante, que l'auteur divise en 5 parties : 1° de Corelli à Beethoven ; 2° de Locatelli à Paganini ; 3° de L. Mozart à Spohr ; 4° Viotti ; 5° Les soli, quatuors & duos.

— Les mémoires lus au Congrès international de musique tenu à Paris en juillet 1900 ont été réunis en un vol. d'environ 300 p. gr. in-8° par les soins de M. J. Combarieu, directeur de la *Revue d'histoire et de critique musicales*, délégué par le comité d'organisation du Congrès. Ce volume paraîtra dans la première quinzaine de juillet.

MUSIQUE RELIGIEUSE

Les Offices rimés de saint François et de saint Antoine. *Die liturgischen Reimofficien auf die HH. Franciscus und Antonius, gedichtet und componiert von fr. Julian von Speier* ✠ *c.* 1250. In moderner Choralschrift mit kritischer Abhandlung und 10 phototyp. Tafeln erstmals herausgegeben von P. Hilarin Felder, O. M. Cap. Dr. und Lect. theol. Freiburg, Schweiz. Univ. Buchhandl. 1901.

Il est d'un usage constant au moyen âge que les poésies & chants liturgiques nouveaux, dès qu'ils ont été admis à l'office divin, deviennent propriété de l'Église & que les noms des poètes & compositeurs tombent dans l'oubli. Les livres liturgiques eux-mêmes ne mentionnent presque jamais les poètes & artistes à qui sont dues les paroles & les mélodies des pièces liturgiques postérieures à l'organisation des livres liturgiques sous Grégoire I (✠ 604). On sait dans quel embarras on se trouve encore aujourd'hui au sujet des hymnes authentiques de saint Ambroise. Les exceptions sont peu nombreuses ; nous lisons, par exemple, dans les plus anciens livres de chant des rubriques comme celle-ci : « Versus Fortunati episcopi », pour l'hymne *Crux fidelis* du Vendredi saint (Cf. Cod. S. Gall. 339, p. 72 de l'édition de la *Paléographie Musicale*). Les plus anciens séquentiaires portent le titre *Liber hymnorum B. Notkeri* (Cf. les nombreux manuscrits de Saint-Gall & d'Einsiedeln) ; mais presque tous contiennent, malgré l'inscription de la première page, des séquences qui ne peuvent être de Notker. Jusqu'à ce jour le Missel des Pères Dominicains ajoute à l'Introït *Salve sancta parens* de la sainte Vierge le nom du poète *Sedulius*, du poème duquel les paroles font partie. Il existe donc une difficulté réelle pour attribuer à leurs auteurs les nombreux offices qui, depuis le IXe siècle, ont été composés en vers rimés pour les églises particulières, désireuses de posséder pour la fête de leur patron des chants nouveaux.

Ces offices constituent cependant une nouvelle période de la composition liturgique du moyen âge, & une étude sérieuse & détaillée de ces œuvres intéressantes ajouterait mainte nouvelle page à l'histoire de la liturgie & de la musique. Les PP. Dreves & Blume ont publié beaucoup de textes dans les nombreux volumes des *Analecta hymnica medii ævi ;* mais rien n'a encore été fait pour la musique. Le P. Felder a donc été bien inspiré en publiant d'après les manuscrits deux de ces offices — textes & chants — avec un commentaire critique.

Il s'agit des offices des deux patriarches franciscains, dont l'auteur est fr. Julien de Spire. Né en Allemagne vers 1200, cet artiste a passé une grande partie de sa vie en France. Comme la plupart de ses compatriotes soucieux de faire des études savantes, il

se rendit à Paris où il eut l'occasion de développer aussi son beau talent musical. Ses capacités & sa renommée lui procurèrent la place importante de maître de chapelle à la cour de Philippe-Auguste & de Louis IX. Vers 1224 Julien prit l'habit de saint François. Depuis lors il s'absenta à plusieurs reprises de Paris ; mais dès 1230 il ne semble plus avoir quitté sa seconde patrie. Au couvent des Frères Mineurs de Paris il enseignait le chant liturgique & dirigea les offices en sa qualité de « Cantor », jusqu'à sa mort, vers 1250.

Outre les offices de saint François & de saint Antoine, le fr. Julien a été considéré encore dernièrement comme l'auteur de deux légendes des mêmes saints qui ont été publiées par les PP. Bollandistes. Le P. Felder s'oppose à cette opinion ; cependant les rapports de ces *Vitæ* avec les deux offices sont nombreux & intéressants & le P. Felder les traite avec beaucoup de précision & de sûreté critiques. Mais, étant son collaborateur, ainsi qu'on va le voir, on me dispensera d'un jugement sur la valeur de l'ouvrage ; je n'entrerai donc pas dans le détail. La partie du livre dont aussi le musicologue tirera un profit réel commence par le 5e chapitre, où est ramassé & étudié tout ce qu'on peut découvrir dans les sources sur la vie & les occupations artistiques du fr. Julien. La valeur de ce chapitre est d'autant plus grande que son auteur nous renseigne encore sur la culture du chant liturgique dans l'ordre de saint François pendant le XIIIe siècle. On y trouve la reproduction en fac-similés phototypiques de l'office de saint François, tiré d'un manuscrit trés précieux du XIIIe siècle, propriété de l'antiquaire Louis Rosenthal de Munich, la traduction du même office en notation liturgique moderne, les variantes d'un Codex vaticanus du même siècle, l'office de saint Antoine, tiré de manuscrits de la Bibliothèque des RR. PP. Cordeliers à Fribourg.

Empêché par une maladie de s'en occuper, le P. Felder me pria de lui transcrire les chants en notation moderne de plain-chant. Aussi n'est-il pas entré dans une discussion sur les qualités musicales des chants composés par le fr. Julien. Je suis heureux que la Rédaction de la *Revue d'histoire et de critique musicales* m'ait offert l'occasion de dire quelques mots sur l'importance des mélodies du fr. Julien au point de vue de l'histoire du chant liturgique.

D'une manière générale, les deux offices du fr. Julien présentent un type très caractéristique de la deuxième période de la composition liturgique du moyen âge. Dans la première les paroles des chants sont tirées de la Bible ou des Vitæ & Acta Sanctorum ; à des textes nouveaux on adapte des mélodies existantes & appartenant déjà à l'organisation du chant liturgique vers 600. On a désigné cette manière de faire par le nom pas très bien choisi de composition nomique (1). Tout cela change dès le IXe siècle, & le premier pas dans la nouvelle direction se fait par l'office de la sainte Trinité. Cet office, inspiré pour une grande partie par le *Carmen de S. Trinitate* de Marius Victorinus Afer (MIGNE, *Patr. lat.*, VIII, 1139 ff), se compose d'éléments très hétérogènes : tantôt une antienne en prose, tantôt une en vers ; tantôt le vers iambique, tantôt le trochaïque ou une strophe saphique. Peu à peu on arrive à serrer les liens entre les différentes parties chantées du même office, & le résultat de cette évolution est l'unité de la forme poétique pour toute une *Historia* (2). La rime vient s'introduire dans les textes, qui sont toujours de composition libre, & non tirés de la Bible ou d'autres sources analogues. Le

(1) νόμος, un terminus technicus musical des anciens Grecs, semble se rapporter à une forme spéciale de la musique instrumentale, & n'a rien à faire avec la répétition de la même mélodie pour plusieurs textes ; celle-là a été provoquée sans doute par la psalmodie antiphonique, qui emploie toujours la même formule pour tous les versets d'un psaume.

(2) C'est ainsi qu'on nommait les antiennes & répons des nouveaux offices. Déjà le Codex Hartkeri (Bibl. St Gall 390-91), nouvellement édité par les PP. de Solesmes, a la rubrique : *Historia de S. Trinitate.*

frère Julien ne fut pas le premier à composer tout un office de ce genre ; mais il en offre de très beaux exemplaires. Tous les chants de l'office de saint François, en effet, favorisent le mètre iambique, ceux de l'office de saint Antoine le trochaïque. Pour voir parfaitement la structure poétique des deux offices, on n'a qu'à considérer leurs premières antiennes :

Off. de S. Francisco.

Franciscus vir catholicus
Et totus apostolicus
Ecclesiæ teneri
Fidem romanæ docuit
Presbiterosque monuit
Præ cunctis revereri.

Off. de S. Antonio.

Gaudeat ecclesia
Quam indefunctorum
Sponsus ornat gloria
Matrem filiorum.

C'est cette manière qui dès lors a été employée presque seule, ainsi qu'on peut s'en convaincre par l'étude des volumes cités de Dreves & de Blume.

Mais il y a plus. Le frère Julien jouissait aux XIIIe & XIVe siècles d'une renommée très grande, en sorte que les livres à partir de la fin du XIIIe siècle, surtout ceux qui ont été en usage dans les églises franciscaines, contiennent de nombreux offices qui sont calqués d'après les siens.

Pour ce qui regarde la musique, l'office cité de la sainte Trinité est également le premier qui suive dans l'ordre du chant l'ordre numérique des modes grégoriens. Déjà le Codex Hartkeri nous éclaire complètement là-dessus par les voyelles qu'il ajoute aux antiennes & par lesquelles on a, dans l'école de Saint-Gall, désigné le mode des chants :

Cod. S. Gall. 390, p. 101 :

Ant. Gloria tibi trinitas	a —	1. mode	*Ant.* Laus deo patri	o —	4. mode
Ant. Laus & perennis gloria	e —	2. »	*Ant.* Ex quo omnia	u —	5. »
Ant. Gloria laudis resonet	i —	3. »			

Il est vrai cependant que tout l'office n'est pas ainsi composé. Mais cette manière semble avoir beaucoup plu aux compositeurs des offices nouveaux & rimés. Aussi le fr. Julien a-t-il composé ainsi ses deux offices tout entiers d'un bout à l'autre ; il suffira de parcourir le tableau suivant :

Off. de S. François du fr. Julien.

Premières Vêpres.

Ant. Franciscus vir catholicus	mode	1.
» Cœpit sub Innocentio	»	2.
» Hunc sanctus præelegerat	»	3.
» Franciscus evangelicum	»	4.
» Hic creaturis imperat	»	5.
Ad Magnif. O stupor & gaudium	»	6.

Premier Nocturne.

Ant. Hic vir in vanitatibus	mode	1.
» Excelsi dextræ gratiæ	»	2.
» Mansuescit sed non penitus	»	3.
Respons. Franciscus ut in publicum	mode	1.
» In dei fervens opere	»	2.
» Dum pater hunc persequitur	»	3.

Second Nocturne

Ant. Pertractum domi verberat	mode	4.
» Jam liber patris furiæ	»	5.
» Ductus ad loci præsulem	»	6.
Respons. Dum seminudo corpore	»	4.
» Amicum quaerit pristinum	»	5.
» Audit in evangelio	»	6.

Troisième Nocturne

Ant. Cor verbis novæ gratiæ	mode	7.
» Pacem, salutem nuntiat	»	8.
» Ut novis sancti merita	»	1.
Respons. Carnis spicem contemptus	»	7.
» De paupertatis horreo	»	8.
» Sex fratrum pater septimus	»	1.

Laudes & Heures

Ant. Sanctus Franciscus praeviis	mode	2.
» Hic prædicando circuit	»	3.
» Tres ordines hic ordinat	»	4.
» Doctus doctrice gratia	»	5.
» Laudans laudare monuit.	»	6.
Ad Bened. O Martyr desiderio	»	7.
Ad Magnif. O virum mirabilem	»	8.

Non seulement les antiennes, mais encore les répons suivent l'ordre indiqué des modes. Les premières vêpres forment un groupe à elles seules ; un nouveau commence avec le premier nocturne ; il s'étend jusqu'à la fin de l'office, en sorte qu'aux nocturnes les antiennes suivent l'ordre des antiennes & les répons l'ordre des répons. Les antiennes des Laudes & petites heures continuent l'ordre des chants précédents & l'antienne du Magnificat des secondes vêpres achève toute la série.

Cette disposition, qui est exactement la même pour l'office de S. Antoine, est intéressante sans répondre à aucune nécessité liturgique ou artistique. On l'a imitée pendant tout le moyen âge, quelquefois en copiant même les mélodies du fr. Julien, pour d'autres offices ; je nomme l'office postérieur rimé de la sainte Trinité (disparu aujourd'hui des livres de chant) (1) , celui de sainte Claire, de la Fête-Dieu, de l'Inventio S. Crucis, de la Transfiguration de N. S., de la Visitation. Les livres récents présentent encore d'autres exemples.

Il y aurait encore d'autres remarques à faire sur les chants du fr. Julien ; il serait aussi intéressant de savoir si la deuxième époque de composition liturgique, dont le fr. Julien est l'un des plus célèbres représentants, marque un progrès, ou une décadence vis-à-vis des offices & chants plus anciens. Si l'on étudie d'une façon détaillée l'histoire du chant liturgique, sans oublier les rapports très intimes qui l'unissent au culte & à ses manifestations, il faut convenir que c'est la décadence qui s'inaugure par l'office de la sainte Trinité. Cette question & d'autres qui s'attachent au même sujet seront traitées ailleurs. Je ne veux pas abuser de l'hospitalité de cette Revue. Il suffira d'avoir dirigé l'attention de ses lecteurs sur la publication du P. Felder.

Dr. P. Wagner,
Professeur à l'Université de Fribourg.

Dom Ambrosius Kienle O. S. B., de la Congrégation de Beuron. **Mass und Milde in Kirchen musikalischen Dingen** (Fribourg-en-Brisgau, 1901 ; 221 p. & index, in 8°).

Avec une grande courtoisie, mais avec fermeté, Dom A. K. fait l'histoire & la critique de ce qu'on peut appeler la Renaissance, au XIXe siècle, de la musique sacrée, c'est-à-dire l'abandon, par l'Église, d'un art indigne d'elle, & son retour à la musique qui lui est propre. C'est le bavarois Ett (mort en 1847 à Munich) qui eut l'honneur de commencer ce mouvement. Proske, Mettenleiter, Schrems (Ratisbonne), Ortlieb (Würtemberg), Dirschke (Breslau) furent les ouvriers de la première heure. La seconde période de la réforme est marquée par Franz Witt, qui, en 1866, fonda la *Société Sainte-*

(1) Il commence par l'antienne : *Sedenti super solium*, chantée sur la mélodie du fr. Julien : *Franciscus vir catholicus.*

Cécile, ce « Cäcilienverein » dont les ramifications s'étendent aujourd'hui en Allemagne & à l'étranger. Les principaux collaborateurs de Witt furent Vökeler, Diebold, Greith, Haberl, Haller, Hermesdorff, Könen, P. Kornmüller, Mettenleiter, Mitterer, Molitor, Schmidt, Stehle, Weber, &c., &c. Dom A. Kienle rend hommage aux services qu'a rendus cette pléiade de musiciens archéologues, mais il critique assez sévèrement, en se plaçant surtout au point de vue du droit & de la discipline de l'Église, l'œuvre ratisbonnienne du « Cäcilienverein ». Cette institution a été attaquée de bien des côtés à la fois ; on ne peut s'empêcher de regretter qu'elle ne prenne pas plus souvent la parole pour répondre à certaines critiques.

Nous recevons de M. Houdard la lettre suivante :

Mon cher Confrère.

Depuis que vous avez répondu dans votre Numéro d'Avril, p. 176, aux attaques qu'antérieurement (1) j'avais dirigées contre certaines de vos idées théoriques, il m'est revenu de plusieurs côtés que l'on me tenait pour battu puisque je ne relevais pas dans *vos* colonnes les deux insinuations qu'à votre tour, dans cette réponse, vous aviez dirigées contre moi : 1° touchant la suppression d'un mot, capital à vos yeux, dans votre texte; procédé que je juge indigne d'un écrivain honnête; 2° Doute sur mon honorabilité touchant des preuves que je serais dans l'impossibilité de produire contre l'œuvre de la restauration dite bénédictine. (cf. votre N°, p. 176.)

En présence de cette situation quelque peu avilissante pour moi, *créée par votre refus d'insérer dans vos colonnes* la réponse que je vous ai adressée en temps opportun (& qui parut dans les *Annales*, N° de Mai auquel je renvoie vos lecteurs), je vous prie instamment, pour terminer dignement ce différend, de publier dans votre plus prochain Numéro cette très courte mise au point de notre polémique. Et ce, avec d'autant plus d'insistance que, *moralement*, vous me devez cette insertion ; que vous revenez à la charge dans votre Numéro de Mai ; qu'enfin je craindrais qu'une nouvelle note de ma part en réponse à votre offensive n'ait le même sort que ma première missive, puisqu'elle serait plus catégorique encore contre vos déductions.

Veuillez agréer, mon cher confrère, l'assurance de mon entier dévouement.

G. Houdard.

(1) Cf. *Annales de la Musique*, N° du 15 Avril, 1901.

— M. G. Houdard nous avait envoyé une première lettre que nous regrettons de ne pouvoir insérer, car elle n'apporterait aucun intérêt scientifique à la discussion que notre honorable contradicteur a provoquée. Que M. Houdard nous réponde par des arguments précis, & il trouvera auprès de nous l'accueil le plus empressé. Quant aux petites polémiques personnelles, nous ne voulons pas nous y attarder. M. H. sait que nous avons pour lui, faut-il le répéter? une parfaite estime; mais il nous a conduit lui-même sur le terrain de l'histoire & de la critique des textes. Nous entendons y rester, & continuerons à montrer, dans notre prochain N°, que *les manuscrits contiennent des preuves intrinsèques de l'égalité des notes dans le plain-chant.*

Le Propriétaire-Gérant : H. Welter.

1872. IMPRIMERIE SAINT-PIERRE, SOLESMES, SARTHE

REVUE
D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 7 Juillet. 1901

JULES COMBARIEU. **J.-J. Rousseau et le mélodrame.**

M. Edgar Istel vient de faire paraître dans les *Publications de la Société internationale de musique,* à Leipzig, (chez Breitkopf, 1901), une très savante étude, dont les conclusions, si elles pouvaient être acceptées sans hésitation, enrichiraient à la fois l'histoire du mélodrame & l'histoire de J.-J. Rousseau d'un fait important. M. Istel a bien voulu citer à maintes reprises, comme contenant des documents nouveaux, le travail que j'ai fait paraître sur cette question, il y a un an, dans la *Revue de Paris* (1). Je ne crois pas m'acquitter d'un devoir banal de courtoisie, mais rendre hommage à la vérité en disant que M. Istel — bien qu'il n'ait pas encore eu en main les pièces que j'ai signalées (2) — se montre tout à fait supérieur à ceux qui avaient abordé avant lui cet intéressant sujet, notamment à Jansen, dont le livre, incomplet & parfois inexact, me semble aujourd'hui bien suranné. Il a nettement posé un problème que je n'avais même pas examiné, & il croit l'avoir résolu ; c'est cette solution que je voudrais faire connaître, en disant brièvement pourquoi elle m'inspire quelques doutes.

On sait que le mot *mélodrame,* conformément à l'étymologie, a désigné d'abord le drame en musique & a eu un sens analogue à celui du mot *opéra.* J.-J. Rousseau, persuadé que l'opéra était impossible en France (parce que notre langue manque de rythme), a imaginé d'en supprimer le chant & de le remplacer par une pantomime accompagnée d'une musique d'orchestre. Il a ainsi créé le *mélodrame nouveau,* ou, si l'on veut, le *mélodrame moderne,* représenté par son *Pygmalion,* qui fut joué pour la première fois à l'Hôtel de

(1) N° du 1er mai 1900.

(2) Ce sont : deux copies de la musique de *Pygmalion,* dont l'une (réduction pour quatuor) est aux archives de la Comédie française, & l'autre (parties d'orchestre) est à la Bibliothèque Nationale ; 2° une traduction italienne (Venise, 1773) du *Pygmalion* (B. N., Yth 51869), contenant, en français, les indications (pour la pantomime & la durée de chaque morceau symphonique) dont Rousseau avait accompagné le texte de son mélodrame ; 3° le relevé, d'après les registres de la Comédie française, des recettes produites par l'œuvre de Rousseau ; 4° le portrait de l'acteur Larive dans *Pygmalion,* donné par *Les Costumes des grands théâtres de Paris ;* 5° des extraits des journaux du temps ; 6° une édition du texte littéraire (1786) contenant de curieuses indications à la plume (archives de la Comédie française), &c.

Ville de Lyon en 1770 & à la Comédie française en 1775. Entre ces deux dates, la pièce eut, en province & à l'étranger, un grand retentissement. Elle est caractérisée par un déplacement de rôles très original, qui suppose une conception toute nouvelle de la musique instrumentale : toutes les fois que les violons prennent la parole, l'acteur se tait ; il se borne à faire des mouvements & des jeux de physionomie, & le langage seul de l'orchestre traduit les passions qui l'animent. Cette forme de mélodrame a eu des fortunes diverses selon les pays. En France elle a eu des imitateurs au XVIIIe siècle (1) (bien qu'on ait souvent dit le contraire), mais elle a bientôt dégénéré, & n'est plus employée aujourd'hui qu'exceptionnellement ; en Angleterre, elle n'a rien produit qui mérite d'être retenu ; en Italie, dans le pays du *bel canto,* elle n'a pu s'acclimater ; en Allemagne seulement, elle a été cultivée sérieusement & avec suite par des compositeurs tels que Georg Benda, Reichardt, Neefe, Zumsteeg, Winter, Cannabich, Vogler, &c... Dès la première heure, Mozart en avait salué l'apparition avec enthousiasme ; & Gœthe, analysant la création de Rousseau, disait que c'était une œuvre « faisant époque ».

On sait également que, sur les 26 pièces musicales dont se compose la partition de *Pygmalion,* deux seulement — dans les éditions ou manuscrits connus — portent la signature de Rousseau ; les autres sont d'Horace Coignet, négociant & amateur de musique lyonnais.

Voici la question, négligée jusqu'à aujourd'hui, que M. Istel s'est posée : Rousseau, en dehors de sa collaboration avec Coignet, n'a-t-il pas composé lui-même une musique pour *Pygmalion?* M. Istel croit être en mesure de répondre affirmativement, & je traduis la partie de son étude où il expose sa découverte :

Mes études sur le *Pygmalion* & le mélodrame allemand étaient déjà fort avancées lorsque, dans le catalogue de la collection de musique de la bibliothèque privée du château de Berlin, dressé par G. Thouret, je trouvai une partition manuscrite, « Rousseau, Pygmalion, scène lyrique », mentionnée avec la marque M 4899. Il résulte des recherches faites sur place que la partition consiste en 24 feuilles de papier fort in-folio, non réglées, contenant le texte du poème de *Pygmalion,* tel qu'il est dans les imprimés ordinaires, avec les morceaux de musique intercalés. Les indications pantomimiques font défaut. La partition est splendidement reliée en cuir rouge, avec lettres & tranches dorées. Sur la couverture & au dos il y a le titre : *Pigmalion.*

En ouvrant la partition on trouve une feuille plus mince ajoutée par le relieur & sur laquelle on lit : *Pigmalion, scène lyrique par* Jean-J. Rousseau. *Argument.*

Il s'agissait tout d'abord de savoir si cette partition, qui ne porte que le nom de Rousseau, était écrite de la main même du grand Génevois. Assurément non ! La

(1) Je citerai, entre autres, « PANDORE, *mélodrame en vers par M. d'Aumale de Corsenville, représenté à Paris par les comédiens ordinaires de Monsieur pour la première fois le 20 juillet 1789, musique de M. Beck, mise au jour par M. Durieu, gravée par* Mlle *Fleury, à Paris, chez l'éditeur et marchand de musique rue Dauphine près la rue Cristine, au Gout du jour et aux adresses ordinaires* ». (B. N. Vm² 551.)

partition est de deux copistes. dont l'un a écrit la musique, l'autre le texte. L'écriture de Rousseau, après comparaison, n'a pas la moindre ressemblance ni avec l'une, ni avec l'autre ; en outre quantité de fautes grossières dans la partie musicale trahissent un copiste maladroit (*l'accord initial en mi bémol majeur a un fa à la basse*). Mais, s'il faut refuser à Rousseau la paternité de la copie, en revanche de nombreuses raisons plaident pour la paternité spirituelle. Il fallait d'abord établir à quelle année remontait la partition, d'après la nature de la reliure & du papier.

La partition provient de la collection de Frédéric-Guillaume II ; l'endroit où elle a été trouvée, comme me l'a assuré Mr le professeur Thouret, l'organisateur de la collection, en fait foi. De plus la reliure en témoignerait. Celle-ci vient en tout cas d'Allemagne & est l'œuvre du relieur du roi. Une indication très exacte de l'année de la reliure résulte de la comparaison avec toutes les autres partitions existantes & qui faisaient partie de la collection royale. J'y ai trouvé un exemplaire avec *papier de Chine de fantaisie* comme première feuille (feuille de garde) & une feuille de papier à écrire attachée en tête par le relieur, comme pour le *Pygmalion*, avec le filigrane J. Honig Zoonen & un lis. Or la feuille d'en tête du *Pygmalion* présente absolument le même filigrane, de même que le *papier de Chine de fantaisie* diffère à peine de celui de la partition de Pygmalion. Mais dans toute la collection il n'y a pas une seule partition qui ait exactement le même filigrane à la 1re page. Or cette seconde partition-là, on en peut heureusement fixer & le jour & la date. C'est une cantate, « Les vœux de Berlin », poème de l'acteur de la cour Blainville, musique du maître de chapelle Agricola, élève de notre grand J.-Séb. Bach. Et cet exemplaire fut, à l'occasion de la naissance du prince Fr.-Guillaume (plus tard le roi Fr.-G. III), offert aux parents. Mais Fr.-G. III est né le 3 août 1770. Que le papier portant le filigrane indiqué ait bien existé à ce moment-là & n'ait pas été ajouté par la suite, c'est ce qui résulte de ce fait, que Blainville écrivit le titre & la dédicace sur ce papier.

Nous voilà donc en possession d'une date qui nous fait apparaître plus remarquables encore les mystérieuses connexités de l'affaire de *Pygmalion*. C'est au printemps de cette même année 1770 qu'eut lieu à Lyon la 1re représentation de cette œuvre.

Mais on pourrait objecter que la ressemblance du papier attaché en tête ne fait pas nécessairement conclure à une identité de l'année. Le relieur en question peut bien avoir employé le même papier auparavant & encore quelques années après ; c'est probable, mais il y a deux limites à fixer. Que la partition ait pu venir en la possession du roi avant ce mois d'août 1770 est chose impossible d'après les faits que nous ont révélés nos recherches. Elle n'a pas pu d'autre part arriver à Berlin après l'année 1778 (mort de Rousseau) ; car une partition « d'Antoine & Cléopâtre » de Kafta, provenant également, d'après une communication du bibliothécaire Dr Kopfermann, de la collection de Fr.-Guillaume II, a une première feuille très semblable, mais sur la couverture elle porte seulement le filigrane abrégé, le lis & le chiffre J. H. & Z. Le duodrame « Antoine & Cléopâtre » fut représenté à Berlin en 1779, & l'on peut considérer comme certain que le roi reçut quelque temps auparavant du compositeur la partition en dédicace. En 1778 la fabrique de papier n'avait plus jugé indispensable d'écrire son nom en entier : l'abréviation suffisait.

La question est maintenant de savoir si, par quelques autres circonstances quelconques, on peut fixer plus exactement la date de l'origine de la partition ou le moment où le roi en prit possession. Sur ce dernier point il n'existe malheureusement pas de documents (à moins qu'un hasard n'en fasse découvrir dans les archives fermées de la maison du roi). Quant à la date de l'origine de la partition, on peut tirer des conclusions assez certaines. Rousseau lui-même a, peu de temps avant sa mort, dressé une liste exacte des

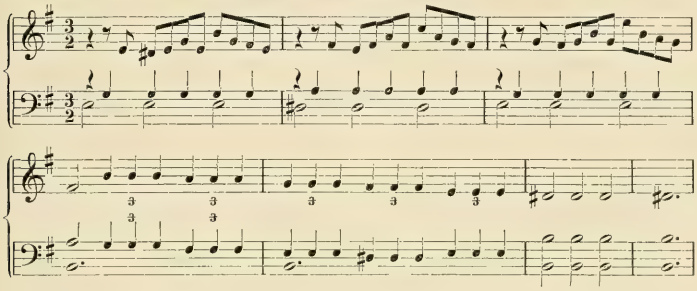
œuvres musicales qu'il avait écrites (copiées ou composées) depuis le 1er avril 1772, & dans cette liste ne figure pas la musique de *Pygmalion*. Par contre, R. lui-même, dans l'avant-propos de cette liste, avoue qu'il ne pouvait pas y inscrire les œuvres musicales écrites entre le 1er septembre 1770 & le 1er avril 1772, n'en ayant pas pris note. Mais c'est justement à cette époque-là que paraît se rapporter l'origine de la partition de Berlin. En effet, comme nous l'avons vu, la lettre de Coignet, dans laquelle il cherchait à revendiquer contre Rousseau ses droits d'auteur, parut en 1771, & R., qui avait coutume de se défendre de la façon que nous avons indiquée, se mit certainement bientôt après à la nouvelle partition. Si R. ne la porta pas dans la liste des compositions qu'il possédait peu avant sa mort, & qui furent toutes imprimées après, c'est qu'il peut y avoir à cela une bonne raison ; elle avait sans doute été perdue dans l'intervalle. Il dit lui-même que chez lui, à Paris, par conséquent vers ce temps-là, il disparaissait continuellement des œuvres musicales. Cette partition peut donc s'être égarée, & quelque agent de l'ambassade de Prusse, ou n'importe qui, connaissant la prédilection du roi pour la littérature & la musique françaises, aura voulu faire faire une copie de la partition originale pour le roi. Le compositeur n'était pour rien dans cette copie, les fautes innombrables & grossières en sont la preuve. Quoi qu'il en soit, il est certain que Rousseau à ce moment-là jouissait à Berlin d'une vogue inouïe, & qu'en y envoyant la partition on pouvait gagner la faveur du roi.

M. Istel, examinant ensuite la musique de cette partition, constate un fait qu'il considère comme très important : cette musique correspond, jusque dans les moindres détails, aux instructions (données par Rousseau) sur l'étendue & la durée de la symphonie, qui, par petits morceaux, doit accompagner les paroles.

Ce premier argument, qui serre la question de plus près, ne me paraît pas avoir la signification que lui attribue M. Istel ; je crois même que le fait sur lequel il repose ne serait nullement incompatible avec une thèse contraire à la sienne. Rousseau, à l'époque où nous sommes, avait une très grande réputation ; des compositeurs plus ou moins sérieux, comme Coignet, Baudron, Aspelmayer, Schweitzer, considéraient comme un très grand honneur de travailler sur un livret de lui, & devaient attacher la plus grande importance aux indications parties de sa main. On peut très bien supposer un musicien qui se soit religieusement conformé, pour la distribution de la symphonie, aux intentions de Rousseau, — alors que Rousseau lui-même, s'il avait exécuté son propre programme, l'aurait, selon toute vraisemblance, un peu modifié.

M. Istel croit en outre trouver quelques ressemblances entre la musique qu'il a découverte & les dernières compositions de Rousseau : *les six nouveaux airs,* le fragment *Daphnis et Chloé,* le recueil de mélodies intitulé *Consolations et misères de ma vie.* Mais ces ressemblances paraissent d'ordre bien général pour qu'on en tire argument : elles sont relatives à la finesse des indications de mouvement ou d'exécution & à un emploi de la sourdine. C'est peu de chose. En revanche, la musique trouvée & publiée par M. Istel, sans être bien savante & bien compliquée, témoigne d'une expérience en matière

d'harmonie & d'instrumentation que n'avait pas Rousseau. Le *Larghetto* de *Daphnis et Chloé,* qu'on cite comme exemple de son savoir-faire, me semble suspect, j'ose le dire, non pour le thème principal, que j'attribue volontiers à Rousseau, mais pour tout le reste. Enfin, au n° 10 de la partition que nous fait connaître M. Istel, se trouve l'andante suivant :



Cette forme solennelle du $\frac{3}{2}$ (1) est un cadre grandiose qu'emploient les musiciens ayant l'habitude du contrepoint, car elle est éminemment favorable à l'évolution de parties n'ayant pas le même rythme. Or Rousseau n'a jamais été, il s'en faut ! un contrepointiste. Il savait imaginer une mélodie & placer quelques basses ; rien de plus.

Il y a cependant un fait dont M. Istel n'a pas tiré suffisamment parti & qui me disposerait à admettre sa thèse, s'il lui était possible de l'appuyer sur des arguments plus décisifs. Rousseau n'a jamais voulu assister à la représentation du *Pygmalion* musiqué par Coignet (2) ; il l'a toujours désapprouvée & a déclaré qu'elle était organisée « contre lui ». Cette attitude maussade & hostile, dont j'ai cherché à me rendre compte par toutes les hypothèses possibles (3), s'expliquerait fort bien par l'existence d'une partition que Rousseau aurait écrite lui-même & à laquelle on aurait obstinément préféré celle de Coignet...

Il y a là un petit problème. Quoi qu'il faille penser de la solution qui vient de lui être donnée, tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de J.-J. Rousseau & à celle du mélodrame trouveront plaisir & grand profit à lire l'étude très documentée & très remarquable de M. Edgar Istel.

JULES COMBARIEU.

(1) Employée par exemple par Schumann dans la 4e partie de sa 3e symphonie, dans le *Credo* de sa messe (*op.* 147), dans le n° 4 de son *Requiem,* &c.

(2) Cette musique de Coignet, bien que nous ayons quelque peine à nous l'expliquer aujourd'hui, dut avoir un grand succès avant d'être entendue à Paris, car la Comédie française accepta la pièce à l'unanimité le 29 octobre 1775, l'annonça le soir même, & la joua *le lendemain.* Or, l'acteur Larive, qui devait faire Pygmalion, arrivait à ce moment de voyage ; il était donc en possession du rôle & l'avait joué ailleurs qu'à Paris.

(3) Voir *Revue de Paris,* 1er mai 1900, p. 216.

C. Jourdan. **A propos du chant national du 14 juillet.**

La Révolution française n'a pas eu *sa* littérature. Ses meilleurs écrivains ou orateurs ont été surtout des hommes d'action ; presque tous ses poètes, au lieu d'innover, ont été des épigones du classicisme s'attardant à des imitations surannées. Au théâtre & dans le genre épique, elle n'a pas créé une seule œuvre où elle se soit vraiment exprimée.

Dans le domaine musical au contraire, la Révolution a beaucoup produit ; elle a eu *sa* musique, dont on est loin de se faire une idée, même approximative, quand on connaît seulement la *Marseillaise,* le *Chant du Départ* & le *Ça ira.* Et cette musique exprime exactement l'âme de la Révolution.

Dans un volume qui a l'ampleur, l'importance & l'intérêt d'un monument national, (je me place ici, bien entendu, au seul point de vue historique & musical), (1) M. Constant Pierre, après de patientes recherches, pleines de difficultés & d'heureuses découvertes, a réuni cent quarante-trois compositions écrites de 1790 à 1800 pour les fêtes & cérémonies de la Révolution française & formant un volume grand in-8°, dont la partie musicale n'a pas moins de 560 pages. Presque toutes ces œuvres sont dues aux musiciens de la Garde nationale, qui devint en 1793 l'*Institut national de musique,* &, en 1795, le *Conservatoire.* Sur 33 compositeurs, 8 seulement n'ont pas appartenu à ce dernier établissement, qui, à l'origine, avait pour fonction bien définie d'organiser les fêtes nationales & *de produire de la musique pour le peuple.* (Les compositeurs étrangers au Conservatoire sont Rouget de Lisle, I. Pleyel, Philidor, Piccini, Giroust ; il faut ajouter à cette liste les chansonniers). C'est l'année 1794 qui produisit le plus grand nombre d'œuvres nouvelles (24). Gossec est au premier rang (25 compositions) ; après lui viennent Catel (14) & Méhul (11). Parmi les poètes, le seul M. J. Chénier écrivit 22 hymnes ; Lebrun 12. Ces œuvres musicales ont des formes très diverses : il y a des *soli* (pour voix seule ou plusieurs voix à l'unisson), tels que l'*Ode à l'Être suprême* de Dalayrac (1794), l'*Hymne pour la fête de la Jeunesse* (1796) de H. Jadin, les hymnes pour *la fête des Époux* (Méhul, 1798), pour *la fête de la Reconnaissance* (Cherubini, 1799), pour la *fête de l'Agriculture* (Lesueur, 1799), l'*Hymne à la Victoire sur la bataille de Fleurus* (Catel, 1794), &c. ; — il y a des soli avec refrain en chœur, tels que l'*Hymne à l'Humanité* (Gossec, 1795, en mémoire du 9 thermidor), l'*Hymne à la Liberté* (I. Pleyel, 1791), les deux *Hymnes à J.-J. Rousseau* (Gossec & Jadin, 1794), le *chant du départ* de Méhul (1794) ; — il y a des *duos,* tels que l'*Hymne à l'Hymen* (Piccini, 1799) ; —

(1) *Musique des fêtes et cérémonies de la Révolution,* par Constant Pierre, commis principal au secrétariat du Conservatoire national de musique, Paris, 1899, Imprimerie Nationale. Publications de la Ville de Paris. — M. Constant Pierre, auteur d'un recueil analogue (Imprimerie Nat., 1060 pages, 1900) contenant les *documents historiques et administratifs* pour servir à l'histoire du Conservatoire, a obtenu en 1900 le prix Bordin (Académie des Beaux-Arts) pour son *Histoire du concert spirituel* de 1725 à 1790 (manuscrit de 650 p.).

des chœurs sans accompagnement, comme l'*Hymne sur la reprise de Toulon* (Catel) ; — il y a des chœurs avec accompagnement, soit pour voix d'hommes, tels que l'*Hymne à la Raison* de Méhul (1793) ou le *Triomphe de la Loi* de Gossec (1792), soit pour voix d'hommes & de femmes, comme l'*Hymne à la Nature* (1793) ; — il y a des compositions pour orchestre d'harmonie ou musique militaire (*symphonies, ouvertures, marches militaires* ou *funèbres, pas de manœuvre*) ; — il y a enfin des scènes avec soli, chœurs & accompagnement d'orchestre (c'est ce que nous appelons des *cantates*).

A cette dernière classe appartient le *Chant national du 14 juillet 1800,* exécuté dans « le temple de Mars » le 25 messidor an VIII, musique de Méhul, poème de Fontanes. Cette œuvre, qui forme une vraie partition, nécessite l'emploi de trois chœurs & de trois orchestres. C'est une composition de grande envergure, où les idées, l'expression & les mouvements sont très divers. On y exalte d'abord les « *glorieuses destinées* » du peuple français, dont les récentes victoires sont ainsi célébrées :

Où sont ces ennemis qui dans Nice & dans Gênes
Avaient osé dicter des ordres absolus ?
Leur sang, du Milanais rougit au loin les plaines ;
Un héros se présente : ils ne sont déjà plus.
Des Germains l'aigle épouvantée
Dans Vienne revole à grands cris,
Et sur sa route ensanglantée
Partout ne voit que des débris.
A cette nouvelle fatale
La Cour des Césars est en deuil ;
Et de la Tamise rivale,
Nos succès confondent l'orgueil.

Ici, le Coryphée, parlant au nom de la République, s'adresse aux mânes des héros, anciens ou modernes, tombés pour la patrie, & dit, en s'adressant aux premiers :

Les fils sont plus grands que les pères,
Et vos cœurs n'en sont point jaloux !

Après ce dithyrambe, se trouve un court adagio funèbre, où deux coups de gros tambour (tam-tam), frappés en triple *forte,* précèdent ce récitatif :

Tu meurs, brave Desaix !

Les mots *tu meurs* sont immédiatement repris dans un *allegro vivace :*

Tu meurs ! ah ! peux-tu croire
Que l'éclat de ton nom s'éteigne avec tes jours ?
L'Arabe, en ses déserts, s'entretient de ta gloire
Et ses fils à leurs fils la rediront toujours.
Français, sur le tombeau d'un héros magnanime
Abjurons nos partis, nos haines, nos fureurs !
Qu'un même enthousiasme à son nom nous anime !
La concorde aujourd'hui doit unir tous les cœurs.

Après un chant sur la liberté (*Toi, qu'on a tant déshonorée...*) & un court récitatif, dit par le 2e coryphée :

Un grand siècle finit, un grand siècle commence :
Gloire, vertus, beaux-arts, renaissez avec lui ! —

la pièce se termine par un *tutti,* dont voici les paroles :

O Dieu ! vois à tes pieds tomber ce peuple immense :
Les vainqueurs de l'Europe implorent ton appui !
Être immortel, qu'à ta lumière
La France marche désormais,
Et joigne à la vertu guerrière
Toutes les vertus de la paix.

Comme l'*Hymne à la Raison* (Méhul) & l'*Hymne du Panthéon* (Cherubini), le *Chant du 14 juillet* est une des rares œuvres dont nous ayons la partition gravée ; (il y a même quelques parties séparées du 2e orchestre.) Composé pour une circonstance déterminée, cet hymne n'eut qu'une seule audition officielle ; il fut cependant exécuté sept fois solennellement. (A ce point de vue, c'est le *Chant du départ* qui tient le premier rang, avec 20 exécutions.)

A côté du poème que nous venons d'analyser brièvement, on peut citer comme ayant été exécutées à la même date, mais à des années différentes, deux autres compositions : le *Domine salvam fac gentem,* orchestré par Gossec & chanté au champ de Mars le 14 juillet 1790, & le *Chant du 14 juillet* (1790-91), du même Gossec, sur les paroles suivantes de Chénier :

Dieu du peuple & des rois, des cités, des campagnes,
De Luther, de Calvin, des enfants d'Israël,
Dieu que le Guèbre adore au pied de ses montagnes
En invoquant l'astre du ciel !
Ici sont rassemblés, sous ton regard immense,
De l'empire français les fils & les soutiens,
Célébrant devant toi leur bonheur qui commence,
Égaux à leurs yeux comme aux tiens !

*
* *

La plupart des critiques & des historiens qui ont jugé ces compositions musicales se sont placés au point de vue de l'art pur, & n'ont pas eu de peine à signaler des faiblesses, des formules banales, des accompagnements surannés, des boursouflures & des remplissages à côté de quelques inspirations magnifiques. S'appliquant à établir une sorte de balance entre les défauts & les qualités, en mettant celles-ci en lumière & en plaidant les circonstances

atténuantes pour ceux-là, ils ont conclu qu'en somme la musique révolutionnaire était très digne d'estime. Cette méthode ne me satisfait pas ; elle me semble étroite & fausse ; & j'ai peur que nous soyons de moins en moins capables, aujourd'hui, de saisir le vrai caractère des « hymnes » de 1794 ou de 1800.

Certes, nos compositeurs contemporains sont beaucoup plus savants, plus *artistes* que ceux d'il y a un siècle. Mais une chose leur manque, qui est peut-être le vice profond de la musique actuelle & que je voudrais dire. Je résume ainsi ma pensée : nos musiciens ont perdu le contact avec l'âme du peuple. A peine citerait-on une ou deux exceptions. Nos compositeurs les plus distingués sont des individualistes à outrance. Ils cultivent leur moi ; les œuvres d'art qu'ils nous donnent, — splendides, originales, artificielles, — ressemblent aux belles tulipes écloses sous la loupe d'un horticulteur de Harlem ou de Rotterdam. Et, s'il en est ainsi, c'est que le musicien, ne trouvant plus autour de lui un fonds de croyances communes propice à l'inspiration, se trouve réduit à ses propres ressources & obligé de remplacer les grands sentiments collectifs par une ingéniosité toute personnelle. La situation de musiciens tels qu'un Gossec ou un Rouget de Lisle était tout juste le contraire. Ils étaient comme portés vers la production artistique par un courant d'enthousiasme populaire. Ils vivaient dans un état d'esprit très général & vraiment national. Ils n'écrivaient pas pour traduire le drame intérieur de leur vie, comme Berlioz, pour fixer une rêverie éthérée, comme Schumann, ou pour ciseler des bibelots de vitrine, comme Bizet, mais pour donner une voix à l'âme puissante de tout un peuple réuni par la même foi en certaines idées. Or, s'inspirant de la nation & travaillant pour elle, ils devaient faire une musique non seulement très simple, — puisqu'elle était destinée au peuple, — mais, j'ose le dire, *banale,* attendu que, par définition, ce qui est d'ordre très général, accessible à tous les esprits & à tous les cœurs, est forcément un peu commun, & que dans l'individualisme seul est la « distinction ». L'esthétique pure voit ainsi les choses ; mais, pour quiconque cherche avant tout, sous les formules du style, le sentiment réel, la conviction, — la vie en un mot, — ces termes de *distinction* & de *banalité* n'ont plus leur sens habituel.

Nous n'aimons plus l'emphase, & la rhétorique révolutionnaire nous fait sourire. Il y a peut-être là une injustice de dilettante affaibli par les préoccupations égoïstes. L'emphase est caractérisée par une disproportion visible entre le sentiment, qui est sans force, & l'expression, qui veut paraître débordante de force. Elle est une ruse ou une répartition anormale & sans équilibre de l'énergie. Or, à la fin du XVIIIe siècle, — toute opinion politique mise à part, — rien de semblable n'existe. Au contraire, les sentiments sont supérieurs au langage qui les exprime.

Ce langage paraît souvent un peu gauche & pauvre de science : mais il a la qualité maîtresse de toute œuvre d'art, la sincérité. Songeons qu'un

Rouget de Lisle, s'il avait mis dans un chant populaire quelques touches de virtuosité, eût fait une sottise. Songeons enfin à ce mot d'un maître compositeur, épris avant tout d'émotion vraie : « Pour faire une belle mélodie, il ne faut pas savoir un mot de musique ».

C. Jourdan,
Professeur agrégé de l'Université.

Promenades et visites musicales.

I

A la maison Pleyel.

Afin d'éviter un procès pour usurpation de rubrique, j'ai hâte de dire que les premiers mots inscrits en tête de cet article sont dérobés à M. Adolphe Brisson, dont la plume agile & toute française s'est fait une spécialité, dans le journal le *Temps*, des enquêtes récréatives & documentaires sur la littérature contemporaine. Nul ne pratique avec autant d'agrément l'art de glaner dans les champs où la grande critique a déjà fait la moisson. La méthode créée par lui a déjà produit, dans les provinces voisines de la nôtre, les meilleurs résultats; elle semble répondre à un besoin de l'esprit moderne. Pourquoi ne l'appliquerais-je pas à l'art musical? Notre aimable confrère a élevé le reportage à la hauteur d'un genre littéraire; mais il faut que les genres évoluent. Les *Jardins de l'histoire* musicale ne sont-ils pas aussi délicieux, aussi riches en espèces rares & en coins inexplorés que les jardins de l'histoire politique? La musique, elle aussi, n'a-t-elle pas ses *vieilles maisons*, ses *vieux papiers?*... La critique ne doit pas se borner à éplucher des livres ou à disséquer, comme sur une table d'anatomie, des manuscrits anciens où abondent les rébus; elle ne doit pas, surtout, trop s'attarder aux idées générales & aux « formules ». En ce qui concerne particulièrement l'histoire musicale du XIXe siècle, — dont la bibliographie n'est pas encore faite, — interrogeons le plus souvent possible les hommes & les choses qui nous entourent, & cherchons l'âme du passé partout où elle a laissé quelque chose d'elle-même.

C'est dans ces dispositions d'esprit que je me présentais, il y a quelques jours, au 22 de la rue Rochechouart, où, depuis décembre 1839, après avoir quitté la rue Cadet, se sont installés les successeurs d'Ignace Pleyel, fondateur (en 1807) de la maison qui porte encore son nom. Ce n'était pas le hasard d'une promenade qui me conduisait dans ce temple élégant & célèbre du piano, mais le dessein très réfléchi de donner un brillant début (au moins par le choix du sujet!) à mes études expérimentales, & le désir de m'éclairer sur ces deux points : 1° quels sont les documents d'histoire musicale que possède la maison Pleyel? 2° à quels procédés de facture tient la réputation de ses instruments? Je dirai en toute sincérité les résultats très inégaux que j'ai obtenus dans cette double enquête.

* * *

Avant d'arriver auprès de M. Pfeiffer, l'excellent musicien compositeur qui, en l'absence de M. G. Lyon, veut bien me recevoir, je retrouve une impression dont je ne puis jamais me défendre toutes les fois que je parcours la série des salons où sont exposés les divers types de pianos. Semblables à des tombes noires — malgré quelques

touches de modernité hardie, çà & là, sur les façades — ces nobles instruments au repos parlent au sens artistique. Leur inertie a un air puissant & formidable. En les regardant, on écoute. Leur silence garde quelque chose de musical & semble fait d'harmonie; il est expressif, presque intimidant, comme celui des grands orateurs. Devant cette majesté tranquille, on devine la force captive, toute prête, à l'appel d'un maître, pour l'essor triomphal. Instinctivement on songe au monstrueux hiatus du couvercle qui se soulève, & à toutes les puissances d'émotion qui se déchaînent, quand il plaît à certaines mains de se poser sur les touches d'ivoire. Qui donc a osé dire du mal du piano? Le piano est le roi des instruments : d'abord, parce que Beethoven a composé les *Sonates*, Chopin les *Mazurkas*, Schumann les *Arabesques* & les *Novellettes;* ensuite, parce que le piano, tout en étant une réduction de l'orchestre, n'a pas, comme l'orgue, une expression fixe, déterminée par des jeux mécaniques, & permet à l'exécutant de *s'exprimer lui-même :* « Sur les pianos Pleyel, disait Chopin, *je fais le son* comme je veux. » Non, nul ne peut sérieusement médire du piano, à moins qu'il n'ait composé un chef-d'œuvre comme *Sigurd*...

Au moment où j'entre dans son cabinet, M. Pfeiffer congédie un copiste qui vient de lui remettre les épreuves de son dernier opéra-comique : *Le Légataire universel.* Avec cet hôte aimable, qui me conquiert tout de suite par la bonne grâce de son accueil & de sa personne, la conversation s'égare sur la musique & les musiciens du jour. Mais je montre mon carnet, mon crayon prêt pour le travail... M. Pfeiffer a compris. Il se lève pour me faire les honneurs de la maison.

Toutes les salles me sont connues (sauf celle de la bibliothèque où se trouvent réunies, en une très belle collection, toutes les œuvres un peu importantes de la musique de chambre). Il en est une pourtant où je m'arrêterais volontiers pour quelques minutes de recueillement, comme le voyageur pieux qui visite une église : c'est la salle de Concert. Presque toute la musique du siècle est passée par là; les plus grands artistes y ont fait chanter le meilleur de leur âme & quelques hommes assemblés y connurent des heures divines. *Quis Deus incertum est, habitat Deus!...* C'est là que Chopin triompha (pour la première fois, au printemps de 1832, &, pour la dernière, le 16 février 1848), Chopin, dont on conserve le piano comme une des plus précieuses reliques de la maison; c'est là que furent acclamés Liszt l'Olympien & César Franck (qui en 1840 jouait une fantaisie de Thalberg sur le *Moïse* de Rossini), & l'inoubliable Rubinstein, & Saint-Saëns, & cent autres virtuoses du clavier : J. Schulhoff, de Prague, le hollandais Ernst Lubeck, le norwégien Tellefsen, élève de Chopin, les autrichiens A. Jaëll & L. Breitner, le belge Arthur de Greef choisi par Ed. Grieg pour interpréter ses œuvres devant le public parisien; les italiens G. Martucci & Ravera, les hongrois H. Ketten & Ch. Agghazy, Gottschalk, le grand pianiste américain, Mme Szarvadi, Louis Breitner..., & parmi les nôtres : Planté, L. Diémer, H. Fissot, Fr. Thomé, Delaborde, Th. Ritter, Pugno, Mme Marie Jaëll, Mme Roger-Miclos, Mme Bordes-Pène (1)... Parmi les composi-

(1) Que dire des violonistes? il suffit de citer des noms tels que Alard, Sarasate, Ch. Dancla, Marsick, Mlle Marie Tayau... Pour épuiser le livre d'or de la maison Pleyel, il faudrait refaire l'histoire de la musique de chambre au XIXe siècle. On entendit successivement dans cette salle : le célèbre quatuor Alard, Adolphe Blanc, Casimir Ney & Franchomme; le quatuor Maurin, Sabatier, Mas & Chevillard (qui jouait les derniers grands quatuors de Beethoven); le quatuor Lamoureux, Colonne, Adam & Riguault (avec M. Lavignac au piano); le quatuor *Sainte-Cécile* (composé de Mmes Prins-Claus, Altmeyer, Marie Tayau, Maleyx); la *Société des trios anciens et modernes* (MM. de la Nux, White & Lasserre); le quatuor de MM. Marsick & Loys; la *Société de musique française* fondée par M. Edouard Nadaud; le *quatuor de la fondation Beethoven* (MM. Geloso, Capet, Montheux & Schneklud); le *quatuor belge,* composé de MM. Isaye, Crickboom, van Hour & Jacob... J'en passe, & des meilleurs. C'est à la salle Pleyel enfin qu'on a entendu la *Société de musique de chambre pour instruments à vent* (fondée par MM. Taffanel, Gillet, Turban, Brémond, Espaignet, de Bailly), la *Société des Compositeurs,* la *Société Sainte-Cécile,* la *Société chorale d'Amateurs,* la *Société des Symphonistes,* & la plus importante de toutes, la *Société nationale,* fondée en 1871 sur l'initiative de M. Romain Bussine & présidée aujourd'hui par M. Vincent d'Indy.

tions pour orchestre qui furent jouées là, il en est une qui mérite un souvenir spécial parce qu'elle est restée en grande partie inédite : c'est le *Carnaval des animaux*, grande fantaisie « zoologique » de M. Saint-Saëns pour deux pianos, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse, flûte, clarinette, célesta & xylophone, & formée de 14 morceaux : 1° *Marche royale du Lion* (style persan); 2° *Poules et Coqs*; 3° *Hémiones* (animaux véloces); 4° *Tortues*; 5° *Éléphant* (contrebasses jouant *la danse des Sylphes* de Berlioz!); 6° *Kanguroos*; 7° *Aquarium*; 8° *Personnages à longues oreilles*; 9° *Coucou au fond des bois*; 10° *Volière*; 11° *Pianistes* (!); 12° *Fossiles*; 13° *le Cygne* (une des plus belles choses qui existent en musique!); 14° *Finale* (sorte de sarabande échelevée, qui s'arrête tout d'un coup, sans préparation, au grand ahurissement de l'auditeur). On devine ce qu'un musicien comme M. Saint-Saëns a pu mettre, en une telle œuvre, d'humour énorme, de fantaisie aristophanesque & de cocasserie géniale. Si l'on écrit jamais une histoire du comique musical, il faudra citer cette symphonie en bonne place avec quelques œuvres étincelantes d'Em. Chabrier.

Je m'arrache à la sollicitation de tant de souvenirs pour suivre & écouter mon guide : — « Voici, me dit-il, un document qui a été recueilli par mon père, M. Émile Pfeiffer, & qui est bien intéressant pour l'histoire de la musique moderne. »

C'est une série de sept diapasons accompagnés chacun de quelques mots & indiquant *la marche ascensionelle du diapason, de 1700 à 1855*. Je transcris :

diapason de	1700	(observation de	Sauveur)	810	vibrations.
»	1780	(»	Puxal Taskin)	818	»
»	1823	(»	Fischer, Théâtre italien)	848	»
»	1823	(»	Fischer, Grand-Opéra)	863	»
»	1834	(»	Schebler, Grand-Opéra)	868	»
»	1836	(»	Delzenne, Grand-Opéra)	882	»
»	1855	(»	Lissajoux, Conservat. & Grand-Opéra)	898	»

Il était temps d'arrêter cette ascension. La musique a été appelée « la danse du son ». Cette danse avait lieu sur une corde trop tendue qui eût fini par casser. — M. Pfeiffer me montre ensuite la collection d'autographes qui est un des plus précieux trésors de la maison & qu'il a grossie de ses richesses personnelles. Ignace Pleyel (1757-1831) était un compositeur très distingué, élève de J. Haydn & admiré par Mozart. Il avait donc deux raisons pour une de se trouver en rapport régulier avec des musiciens célèbres. Je note les documents suivants, dont une grande partie a été publiée, en 1886, par O. Comettant (1) :

1° Une lettre de J. Haydn (datée de Vienne, 6 déc. 1802) recommandant son élève Hænsel à son cher ami Pleyel;

2° une lettre du même (4 mai 1801) adressée « à M. Pleyel, compositeur très célèbre, à Paris » pour demander des nouvelles de la prochaine édition de ses quatuors;

3° une lettre de Cherubini au « citoyen » Pleyel, & un billet de Méhul;

4° une lettre de Boïeldieu s'excusant de ne pouvoir venir entendre « le célèbre M. Cramer »;

5° des lettres de Ferdinand Riess (Londres, 28 déc. 1819), Steibelt, du chanteur J. Garat;

6° une lettre de Berlioz (datée de la Côte Saint-André, 6 avril 1819) — B. avait alors 15 ans! — proposant à Pleyel d'éditer « un pot-pourri en sextuor sur des airs italiens » (? !);

7° des lettres de Béranger, Rouget de Lisle, Chopin, George Sand & Clementi;

(1) *Un nid d'autographes*, Paris, E. Dentu, 1886.

8° deux lettres de Beethoven (26 avril 1807) demandant un nouveau Camille pour chasser les Français de tous les lieux « où ils ne sont pas à leur place » (1), — & proposant à Pleyel le dépôt, pour Paris, de quelques-unes de ses œuvres.

Quand nous avons épuisé, en un libre entretien, les réflexions de toute nature que suggérent de tels documents, j'aborde, sans transition & avec une simplicité qui cache une réelle audace, la seconde partie de ma petite enquête :

— « Pourriez-vous me donner quelques renseignements précis sur les procédés de fabrication qui ont assuré aux pianos de la maison Pleyel la grande renommée dont ils jouissent? Je me crois capable de reconnaître un de vos pianos en l'entendant sans le voir. A quoi cela tient-il? Chopin disait que sur vos instruments il « faisait le son » comme il voulait; ce mot-là est-il une simple boutade d'artiste, ou a-t-il des causes réelles? »

A ces questions, un sourire indéfinissable passe sur les lèvres de M. Pfeiffer. Il me trouve sans doute indiscret. Peut-être me prend-il en pitié comme un enfant qui voudrait savoir ce qu'il y a dans l'intérieur d'un joujou.

— « Cher Monsieur, me répond-il, votre demande touche à des questions techniques très délicates. Je craindrais de ne pouvoir vous renseigner sur ce point avec toute la précision désirable. Pour vous éclairer en ces matières, vous devriez voir le Directeur de la maison, M. Gustave Lyon. Voyez M. Lyon! »

* * *

A peine rentré chez moi, impatient d'être renseigné, je téléphone, pour prendre rendez-vous, à M. Lyon, qui, de son usine de Saint-Denis, me répond : « Dans une heure, je vous ferai prendre en voiture, à l'endroit que vous m'indiquerez. » On n'est pas plus aimable ! Une heure après j'était installé dans un très élégant coupé, qui, par l'avenue Saint-Ouen, me conduisait dans la plaine Saint-Denis, au seuil d'une usine, où, dès le premier pas, on a l'impression d'une grandiose organisation de labeur continu & très discipliné. La main tendue, M. Lyon vient au-devant de moi. Il est en costume de travail, mais je sais que sous son veston de toile brille (entre autres décorations) la rosette d'officier de la Légion d'Honneur. J'ai un plaisir singulier à songer que M. Lyon est ancien élève de l'École polytechnique & de l'École des mines ; il me plaît infiniment qu'il en soit ainsi, non pas seulement parce que je ne sais rien de plus beau que la science alliée au travail pratique, mais parce que cette idée d'une haute valeur personnelle mise au service de l'industrie des pianos s'accorde bien avec le culte que j'ai pour la musique & pour tout ce qui la touche. Afin d'éviter une perte de temps, je vais droit au but & j'expose l'objet de ma visite.

(1) Beethoven était un mélange singulier de rudesse & de tendresse. On connaît ses deux billets à Hummel :

Premier billet :

« Ne mets plus les pieds chez moi. Tu n'es qu'un chien d'hypocrite, & puisse le bourreau tordre le cou à toutes les bêtes malfaisantes de ton espèce. BEETHOVEN. »

Deuxième billet (au même) :

« Mon petit cœur de beurre, tu es un honnête garçon ; tu avais raison, je le vois à présent très bien. Viens cet après-midi, tu trouveras Schuppanzigh chez moi, & tous deux nous t'embrasserons, cajolerons, dorloterons, que ce sera une bénédiction. Je te serre dans mes bras. Ton BEETHOVEN, dit aussi *Fleur de miel*. »

Dans une lettre datée de Vienne, 27 prairial an XIII, Camille Pleyel raconte qu'il est allé faire visite à Beethoven & le dépeint ainsi : « Un petit trapu, le visage grêlé & d'un abord très malhonnête. » Il le caractérise ainsi comme pianiste : « Il n'a pas d'école ; son exécution n'est pas finie, c'est-à-dire que son jeu n'est pas pur. Il a beaucoup de feu, mais il tape un peu trop. » Ce témoignage est confirmé par ceux que cite Wasielewski (*Ludwig van Beethoven*, t. II., ch. I).

— Certainement, répond M. Lyon, on pourra donner *une partie* des renseignements que vous désirez. Mais voulez-vous d'abord jeter un coup d'œil sur nos ateliers ?

Voici un chantier où d'énormes cubes de bois de chêne (représentant une valeur d'un million de francs) sont en train de dégorger leur sève & de sécher. Dans les bâtiments à plusieurs étages qui sont distribués en façade sur deux rues & qui occupent, me dit-on, une surface de 55 000 mètres, avec un chemin de fer où circulent constamment des wagonnets, trois machines à vapeur & 600 ouvriers, on taille, on façonne, on polit, on ajuste, on travaille, avec un bruit assourdissant, le bois & le métal. Ici, dans une athmosphère très chaude, un ouvrier ganté de gros cuir, la poitrine à moitié nue, tend des cordes d'acier & les enroule d'un fil de cuivre avec une extrême rapidité. Là on prépare les pièces fines & légères, semblables à de subtils joujoux de fée, qui composent la mécanique du piano ; ailleurs on manie des substances dures, on débite l'ivoire, on combine de jolies incrustations pour les instruments de luxe. C'est une ruche bourdonnante & stridente où la force circule incessamment & où j'ai peine à entendre les explications techniques que veut bien me donner M. Lyon.

— Vous m'avez trouvé, me dit-il enfin, occupé à faire des expériences : mais voici notre ingénieur, M. Canat de Chizy, qui est à votre disposition. Excusez-moi si je vous remets entre ses mains !

Dans les bureaux de l'usine où nous nous reposons en fumant des cigarettes, M. Canat de Chizy — ancien élève, lui aussi, de l'École Polytechnique — veut bien m'expliquer que les pianos de la maison Pleyel, tout en étant construits d'après un type primitif & consacré, sont toujours en voie d'améliorations nouvelles, & que la qualité de timbre qui a fait leur grande réputation est due à tout un ensemble de causes : d'abord à la nature des bois employés ; pour le châssis sur lequel sont tendues les cordes du piano, c'est le chêne, le hêtre, le tilleul, le sapin qui viennent des forêts françaises & des pays scandinaves, le tulipier & le noyer d'Amérique. Pour l'appareil de percussion *(mécanique)*, c'est le poirier, le cormier, le charme, l'érable, l'alisier que fournissent les pays méditerranéens, & un autre bois d'Amérique, le hickory ; pour le clavier, c'est le bois de tilleul, mais le tilleul d'avenue, qui a été taillé, & dont le grain est devenu très serré par suite d'une condensation de la sève ; pour l'ébénisterie, ce sont les bois exotiques : palissandre, acajou, poirier, noyer-loupe d'Orient, bois de rose. Il faut que ces bois aient subi une préparation qui ne dure jamais moins de trois ans. Tout cela n'est encore rien. Commençons par les cordes de métal, puisqu'elles sont les génératrices du son.

Les mathématiques nous donnent des lois pour la longueur, la répartition & la tension des cordes ; elles indiquent aussi le point précis où chacune d'elles doit être frappée. Vous savez que, quand une corde vibre, elle se subdivise en une multitude de parties formant des « nœuds » & des « ventres », dont chacune produit un son *harmonique* s'ajoutant au son fondamental. C'est la prédominance de tels ou tels harmoniques, comme l'a montré Helmholtz, qui constitue le timbre ; il en résulte qu'il faut bien choisir le point où le marteau vient frapper la corde, parce que, immobilisant la partie qu'il touche, il supprime un harmonique. — La tension de l'ensemble des cordes peut représenter une force de 24 000 kilos. Il faut donc que ces cordes, sous peine de ne pas tenir l'accord, soient maintenues par une construction très solide. De là le principe de n'employer que du fer forgé ou de l'acier pour renforcer les barrages. — Si le cadre en métal qui est l'ossature du piano est formé de plusieurs pièces ajustées, la propagation de l'onde sonore aura moins de continuité, parce qu'entre deux pièces réunies il y aura une solution, un léger arrêt, le son sera un peu court : de là le principe de n'employer que des cadres en acier *coulé*. — Enfin, comment la corde

entrera-t-elle en communication avec les doigts du pianiste? Si la transmission du mouvement se fait d'une manière automatique, le son sera uniforme, dépourvu de nuances, & ne traduira pas la personnalité de l'artiste : de là le système du double échappement, qui laisse du jeu à l'exécutant &, dans une certaine mesure, lui permet, comme disait Chopin, de créer le son comme il veut.

Et M. Canat de Chizy, joignant l'exemple à la leçon, veut bien me dessiner sur le papier toutes les pièces dont il m'explique le délicat fonctionnement.

— En somme, conclut-il après un moment de réflexion, c'est surtout la solidité & la rigidité de la construction qui assure la haute valeur de nos pianos, en même temps que la nature & la préparation des matériaux employés. A l'étranger, certains pays ont copié nos pianos & les ont reproduits avec une exactitude mathématique ; ils les ont même vendus moins cher : mais ils n'ont pu leur donner les mêmes qualités de son.

— Envoyez-vous beaucoup d'instruments à l'étranger ?

— Oui, en Angleterre & en Belgique principalement. En Amérique, les droits d'entrée & le change sont de terribles obstacles...

— Combien avez-vous fabriqué de pianos jusqu'à ce jour ?

— Cent trente mille, environ.

M. Lyon, qui est venu nous rejoindre, mais qui paraît songer de moins en moins à me livrer des secrets, me parle de l'organisation sociale qu'il a donnée à sa cité ouvrière ; & je me retire bientôt, enchanté en somme de l'excellente leçon de choses, forcément incomplète, qui vient de m'être donnée avec tant de courtoisie & de compétence.

S.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Opéra-Comique. **Le Légataire universel** (3 actes) de M. G. Pfeiffer.

Un vieillard avaricieux, radoteur & agonisant, insigne par le nombre des maladies & des ridicules; deux jeunes gens qui roucoulent & attendent la succession de ce nouvel Argan pour se marier; un Crispin qui se charge, à l'aide de déguisements hardis, d'évincer des collatéraux imminents, & qui, profitant d'une léthargie de son maître, fait lui-même, par devant deux notaires à perruque, le testament convoité : tels sont les éléments de haute bouffonnerie dont se compose *le Légataire universel.* Très pratique & très avisé fut celui qui eut l'idée d'adapter à la scène de l'Opéra-Comique cette œuvre étincelante, franchement gaie malgré le fonds un peu macabre de la donnée. Avec Regnard, la moitié du succès était assurée; avec l'auteur de *Madame Bonaparte,* du *Miroir de Colombine,* du *Modèle,* de tant d'autres pièces charmantes, le triomphe a été complet. Ce qui me paraît caractériser la partition de M. Pfeiffer, c'est qu'en passant par sa main le grand vaudeville moliéresque a sans doute gardé son air de fantaisie légère & improvisée (comme dans l'accompagnement instrumental au début des deux premiers actes, dans la chanson où Géronte se réjouit de son prochain mariage. & dans le trio : *c'est votre léthargie!*), mais il s'est enrichi de quelques touches d'art très élégant & sentimental. La caricature a souvent tourné au tableau de maître. L'ouverture, de style classique, n'a aucune tendance à la charge. Il y a des duos d'amour & (dans l'introduction du 3e acte) un solo de violon avec contre-chant de violoncelle que ne désavouerait pas l'auteur de *Thaïs.* Comment en vouloir à la musique de s'être souvenue que son

rôle, avant tout, est de charmer & de parler au cœur ? M. Pfeiffer a ce talent, soit qu'il écrive pour le piano, soit qu'il manie l'orchestre; à la rentrée, le public espère bien revoir longtemps sur l'affiche son *Légataire*.

Conservatoire national de musique et de déclamation. A propos du dernier concours pour les prix de Rome, (1er grand prix : M. Caplet, élève de M. Lenepveu, membre de l'Institut ; 1er deuxième grand prix : M. Gabriel Dupont, élève de M. Ch. Widor ; 2e second grand prix : M. Ravel, élève de M. G. Fauré), nous tenons à rappeler que M. Lenepveu, depuis son entrée au Conservatoire (1894), a obtenu les succès suivants, comme professeur : en 1894, 2e prix d'harmonie (pas de 1er prix) décerné à Mlle Chapart ; les 2 premiers accessits à Mlles Caussade & Auger ; en 1896, 2e prix de contrepoint & fugue, à M. Estyle ; en 1897, grand prix de Rome (M. d'Olonne) & 1er prix de fugue (M. Estyle) ; en 1898, 2e prix de contrepoint & fugue (M. Pech) & 1er accessit (M. Brisset) ; en 1899, grand prix de Rome (M. Levadé), second grand prix (M. Moreau), & mention honorable (M. Brisset). Cette année, avec le premier prix du concours, c'est encore un élève de M. Lenepveu qui a obtenu le 1er prix de fugue. Un tel enseignement peut être considéré comme une des assises les plus solides de notre musique française.

Concours d'Instruments à cordes, Chant et Opéra comique.

Les concours du Conservatoire ont lieu, cette année comme les autres, par une chaleur torride, qui n'empêche pas l'affluence d'un public passionné. Les contrebasses ouvraient le feu, mardi dernier 16 juillet, par un *Concerto* de Vernaelde & un morceau à déchiffrer de P. Vidal : M. Schmitt eut un premier prix, M. Gasparini un second prix, M. Grangin un second accessit. Le concours fut assez médiocre, & c'est dommage : la contrebasse est le fondement de l'orchestre ; pourquoi le Conservatoire ne s'attache-t-il pas à donner aux élèves de cette classe la puissance, la solidité, la précision nécessaires? Les altos eurent à se faire valoir (dure & triste fortune!) dans un *Concerto* de Arends, qui valut un premier prix à M. Michaut, un second prix à MM. Drouet & Marchet, un premier accessit à M. Vieux, & un second accessit à M. Pollain. Les violoncellistes, bons pour la plupart, ont eu à se partager les récompenses suivantes : Premiers Prix : MM. Fournier, Jullien & Gaudichon. — Deuxièmes Prix : MM. Bedette & Clément. — Premier Accessit : M. Minssart. — Deuxième Accessit : M. Cuelenaere.

Le concours de chant (Hommes) réunissait dix-huit rivaux. M. Rigaux détaille correctement une romance du *Tribut de Zamora*, M. Geyre chante avec adresse & non sans charme un air des *Abencerages ;* & ils obtiennent chacun un premier prix. Les seconds prix sont remportés par MM. Gaston Dubois dans le *Freyschütz*, — Guillamat, qui interprète assez puissamment le bel air de *Dardanus :* « Monstre affreux », — & Granier (*Guido et Ginevra*). La *Fête d'Alexandre*, de Haendel, ne vaut qu'un premier accessit à M. Billot, dont les vocalises pourraient être plus correctes ; & M. Ferrand obtient la même récompense en interprétant faiblement la faible musique de *Songe d'une Nuit d'Été*. Les deuxièmes accessits sont accordés à MM. Gilly & de Clynsen, tous deux dans *Iphigénie en Aulide*. Ce concours a révélé quelques jolies voix, mais le style, chez tous, manque d'ampleur, &, chez plusieurs, de cette correction scrupuleuse qui est l'honnêteté de l'artiste.

Le Concours de chant (Femmes) a été meilleur. Le choix même des morceaux était plus heureux ; Beethoven n'était pas exclu : il y a progrès. Mlle Huchet, avec une jolie voix, de l'adresse & beaucoup d'assurance, obtient un premier prix dans l'agréable valse

du *Pardon de Ploërmel*. Quatre seconds prix pour MMlles Féart, dans le *Perfide et Parjure* de Beethoven (un peu long) ; Revel, dans le *Freyschütz;* Gril dans *Alceste;* & Van Gelder, qui gazouille joliment un air aimable d'*Hippolyte et Aricie*. Premiers accessits : MMlles Billat (*Fidelio*) & Corter (*Orphée*). — Deuxièmes accessits : MMlles Rupert (*les Huguenots*) & Tullian (*Oberon*). Le songe d'*Iphigénie en Tauride* ne porte bonheur ni à Mlle Cauchois, ni à Mlle Demougeot, malgré ses bras nus, ni à Mme Meynard, malgré un style assez correct. Mlle Foreau n'obtient rien pour l'air de la *Proserpine* de Paesiello (rien de Saint-Saëns), qu'elle a chanté avec goût ; & le public proteste.

Le Concours de Harpe a donné lieu aux récompenses suivantes :

Premiers Prix : Mlle Sassoli, M. Salzedo. — Deuxième Prix : Mlle Pestre. — Premiers Accessits : MMlles Poulain & Meunier. — Deuxième Accessit : Mlle Lipschitz.

Le Concours de Piano (Hommes), avec Chopin & Liszt, s'est terminé par la proclamation de cette série de lauréats :

Premiers Prix : MM. Lortat-Jacob & Salzedo (déjà nommé). — Deuxièmes Prix : MM. Borchard, Billa, Arcouet. — Premiers Accessits : MM. Gareo, Dumesnil. — Deuxièmes Accessits : MM. Urcat & Galland.

Le Concours de Violon, remarquable par le nombre des compétiteurs (la trentaine) & le choix du morceau (*Symphonie Espagnole* de Lalo), a fait triompher les noms suivants :

Premiers Prix : Mlle Forte, M. Dufrene, M. Luquin. — Deuxièmes Prix : M. Quesnot, Mlle Playfair, Mlle Chemet, M. Tourret, M. Feline. — Premiers Accessits : Mlle Schuck, M. Chailley, Mlle Lippmann, M. Bloch, M. Eleus. — Deuxièmes Accessits : M. Bilewsky, Mlle Reol, Mlle Gaudefroy, M. Arthur.

Et le Concours d'Opéra comique nous permit de renouer connaissance avec les chefs-d'œuvre du genre éminemment français : les *Dragons de Villars*, le *Val d'Andorre*, *Haydée*, le *Caïd*, & *Manon*, qui reparut quatre fois. M. Gaston Dubois, correct dans le rôle insipide de Loredan (*Haydée*), obtient un premier prix ; un second échoit à MM. Geyre, qui soupire l'air de *Lakmé* (Illusion), Rigaux, amusant dans une scène bien peu musicale du *Médecin malgré lui*, & Guillamat, dont la voix est puissante, mais qui faisait, avec sa barbe grise, sa cornemuse & son habit noir, le plus suprenant chevrier du *Val d'Andorre*. M. Baer, tambour-major du *Caïd*, a un premier accessit. Mlle Cesbron, Manon trop passionnée, n'en obtient pas moins un premier prix ; Mlle Huchet, Manon gentille, & Mlle Revel, Manon dont la voix s'égare, partagent cet honneur. Mlle Van Gelder, Manon timide, n'a qu'un second prix, ainsi que Mlle Billa, Éros dont Mlle Hochet est la Psyché. Un premier accessit revient à Mlle Gonzalez, Rosine un peu lourde ; deux deuxièmes accessits à MMlles Foreau, servante-maîtresse dont on comprend l'ascendant sur son maître, & Cortez, pour avoir chanté sans précision ni finesse un air des *Dragons de Villars* (Ah ! si j'étais dragon du roi !). Le jury, on le voit, s'est montré généreux, & surtout galant : aucune des jeunes concurrentes ne s'est retirée sans récompense.

Rien de bien remarquable dans le concours d'Opéra (25 juillet), sauf MM. Dubois & Rigaux.

L. L.

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain N° la fin de l'article de M. A. Bonaventura sur le progrès et les nationalités en musique.

Erratum : Dans notre dernier N°, p. 247, l. 6, lire *la* au lieu de *do*, au bassus.

Fêtes de Béziers.

Nous recevons de M. Castelbon de Beauxhostes une lettre d'où nous détachons les lignes suivantes :

Béziers, le 3 juillet 1901.

Monsieur,

Je serai heureux d'offrir une place au collaborateur que vous enverriez à Béziers. L'œuvre de Saint-Saëns (car c'est la sienne!) est certes des plus intéressantes ; mais le temps me manque pour vous fournir des notes. Après le mois d'août — alors que je pourrai un peu respirer avant de recommencer avec *Parysatis* — je tâcherai, sinon d'écrire, du moins de mettre en ordre tous les dossiers & lettres qui, un jour, serviront à écrire l'histoire de l'Art lyrique en plein air. *Déjanire* fut le premier modèle, duquel il sera bien difficile de sortir & autour duquel on sera obligé d'évoluer. Depuis on a modifié les orchestrations. On ose ce que l'on n'osait pas. L'orchestre à cordes, seul tout d'abord, avec les harpes, répondant à de formidables musiques d'harmonie, aujourd'hui prend un autre rôle. Max d'Ollone dans son ballet se sert de lui, de tout autre façon, & je suis déjà certain d'effets jusqu'à aujourd'hui inconnus. Croyez, Monsieur, que je serai très heureux de vous remercier pour l'intérêt témoigné à une œuvre qui, je le crois, a un gros avenir & qui restera. Oui, je crois fermement que notre Théâtre des Arènes pourra lutter d'ici peu avec Bayreuth, — même avec avantage. Du reste, je me suis toujours laissé diriger les yeux fermés par Saint-Saëns & suis sûr, en le laissant le Maître artistique absolu de son Théâtre, de ne pas faire fausse route dans l'Art vrai.

Veuillez agréer, &c...

P. Castelbon de Beauxhostes.

Dans le merveilleux cadre de ses Arènes complètement terminées, Béziers va faire revivre, les 25 & 27 août, les inoubliables splendeurs de *Déjanire* & de *Prométhée*.

Prométhée, enchaîné à son rocher, lancera à la face du ciel ses farouches imprécations pendant que la douce Pandore invoquera l'aide des Océanides, ses sœurs, pour délivrer le Titan révolté contre les Dieux.

Sur le livret de *Bacchus Mystifié*, ballet pantomime de M. Sylva Sicard, Max d'Ollone a écrit une délicieuse musique accompagnant les danses gracieuses des Sylvains & des Nymphes, & les longs cortèges des Faunes & des Corybantes, des Bacchantes & des Satyres, des Dryades & des Naïades, escortant Bacchus, & se déroulant le long des côteaux aux pampres croulant sous le poids des grappes dorées.

La ville de Béziers possède de belles & fastueuses Arènes aux proportions dignes des vieux amphithéâtres romains.

Commencées en 1897 & restées inachevées jusqu'à ce jour, elles sont aujourd'hui en voie d'achèvement, & les travaux activement poussés, sous la direction de M. Carlier, l'habile architecte montpellierain, seront terminés dans le courant de juillet.

Les fêtes se dérouleront dans un cadre digne d'elles.

Des Concerts populaires avec chant seront organisés sur la place de la Citadelle, afin de permettre à ceux qui n'auront pu trouver place aux représentations de *Prométhée* & de *Bacchus mystifié* de prendre part aux réjouissances publiques, dont le programme sera ultérieurement publié.

En outre des interprètes de *Prométhée*, qui prendront une part active à ces Concerts, MM. Dorival, de l'Odéon, qui créa le rôle d'Hercule dans *Déjanire*, Fonteix jeune, du grand Théâtre du Lyon, Alexis Boyer, de l'Opéra-Comique, Mlle Lassara, MM. Azéma, Milhau, Billot, Valette, élèves du Conservatoire de Paris, prêteront également leur concours gracieux.

Des trains à marche rapide & à prix réduits seront organisés dans toutes les directions.

Voici le programme des fêtes annoncées :

PROMÉTHÉE, tragédie lyrique en 3 actes, poème de Jean Lorrain & A. Ferdinand Hérold, musique de Gabriel Fauré. — Sous la haute direction des Auteurs. — L'Orchestration des trois Musiques d'Harmonie a été traitée par M. Eustace, chef de musique au 2e Régiment du Génie.

Rôles parlés : Prométhée, M. de Max ; *Pandore*, Mlle Berthe Bady (de l'Odéon) ; *Hermès*, Mlle Louise Dowe (tous du Théâtre National de l'Odéon).

Rôles chantés : Bia, Mme Fierens-Peters (de l'Opéra) ; *Ænoë*, Mlle Armande Bourgeois (de l'Opéra); *Gaïa*, Mlle Flahaut (de l'Opéra); *Kratos*, M. Fonteix aîné (du grand Théâtre de Marseille) ; *Hephaïstos*, M. Vallier (de la Monnaie, Bruxelles); *Andros*, M. Rousselière (de l'Opéra).

BACCHUS MYSTIFIÉ, grand ballet pantomime inédit en 1 acte, livret de M. Sylva Sicard, musique de Max d'Ollone, chorégraphie & mise en scène de M. Bucourt (de l'Opéra).

Bacchus, M. Bucourt (de l'Opéra) ; *Eglé*, Lina Campana (1re danseuse de la Scala de Milan); *Silène*, M. de Gaspari (Mime de la Scala de Milan); 60 danseuses ; Cortèges.

Mise en scène de M. Baudu, Régisseur général du Metropolitain-House de New-York & du Covent-Garden de Londres. Décors de M. Jambon, peintre décorateur de l'Opéra. Construction de la scène & agencements de M. Simon Bertrand, architecte (Béziers). Costumes de la maison Cousin, de Paris.

60 danseuses, sous la direction de M. Bucourt (de l'Opéra), maître de ballet du Théâtre de la Gaîté.

Orchestre d'Harmonie, sous la direction de M. Eustace. — Orchestre d'Harmonie, sous la direction de M. Weinberger. — Orchestre d'Harmonie (*Lyre Biterroise*), sous la direction de M. Alicot.

Orchestre d'instruments à cordes. — 20 harpes à pédales Érard, sous la direction de M. Hasselmans, professeur au Conservatoire de Paris. — 30 trompettes d'Harmonie (*Rallye Biterrois*), chef : M. Aussenac.

250 Choristes, hommes & femmes, dont la *Chorale Biterroise*, chef : M. Thalic, & amateurs de Béziers. — 450 Instrumentistes. — Chœurs de femmes de Paris & Monte-Carlo.

Chef du chant & des chœurs : M. Jean Nussy-Verdié.

Voici la lettre que M. Camille Saint-Saëns écrivait récemment de Paris à M. Castelbon de Beauxhostes :

Mon cher ami,

Vous savez si je me faisais une fête d'écrire la musique de *Bacchus mystifié*, dont j'avais demandé le livret au docteur Sicard; si je me réjouissais de donner un pendant à *Javotte*, dont la composition m'avait tant amusé; mais le destin ne le voulait pas.

Il me fallait d'abord songer à écrire la partition des *Barbares*, promise à l'Opéra. Tout d'abord, je fus retardé par mes collaborateurs, qui, reculant de semaine en semaine, me donnèrent à la fin d'octobre un livret qui m'avait été promis pour la fin d'août.

Ce retard, tout en me contrariant, ne m'inquiétait pas encore. Je me mis à la besogne au commencement de novembre, & parvins à m'isoler dans Paris pour travailler.

A la fin de décembre, je me réfugiai à Bône, en Algérie, où je passai dans le calme & le travail les mois de janvier, février & mars. Si j'avais pu y rester plus longtemps, j'aurais eu terminé mon opéra à la fin d'avril & j'aurais pu venir facilement à bout de toute ma tâche. Mais, président, cette année, de l'Académie des beaux-arts, j'avais dû promettre de revenir pour le mois d'avril. Je revins donc, pour trouver à Paris un temps affreux, la grippe, des deuils de famille, & des affaires innombrables. Il me fallait aller en Belgique, en Angleterre; le 15 avril je n'avais pas encore écrit une note! & alors la grippe funeste, que je n'avais pas eu le temps de soigner, me donna une maladie connue depuis peu, l'*infection grippale*, se traduisant par une fièvre incessante, la toux, la perte de l'appétit. Je me remis pourtant au travail, mais j'avais

trouvé le bout de mes forces, je m'alitai & tombai gravement malade, avec la perspective d'une très longue convalescence.

Dès lors, je compris que j'avais perdu la partie. Je fis appel au dévouement & au talent de M. Max d'Ollone, un de nos plus brillants prix de Rome, qui voulut bien quitter les travaux en cours pour venir à mon aide & sauver la situation compromise. Comme il n'avait pas assisté aux fêtes de Béziers, il eut la modestie de suivre mes conseils & mes indications au sujet des conditions toutes particulières dans lesquelles se produit la musique aux Arènes.

Il a écrit une partition exquise, tout imprégnée de la fraîcheur de la jeunesse que je n'ai plus, & pleine d'une habileté déjà consommée. Je ne doute pas que l'on rende justice non seulement à son mérite, mais aussi au dévouement dont il a fait preuve, & qui est au-dessus de tout éloge.

Il va sans dire que je serai à Béziers au mois d'août & que je participerai au travail des répétitions, ainsi que je l'ai fait pour *Prométhée,* que nous allons revoir dans de meilleures conditions encore que l'année dernière.

L'an prochain, nous aurons *Parysatis,* un drame étincelant & terrible de Mme Dieulafoy, qui en a trouvé les éléments dans l'histoire de la Perse antique. Conçu dans la forme de *Déjanire,* avec des chœurs évoluant dans l'arène, & des danses, ce sera un merveilleux spectacle. J'en écrirai la musique l'hiver prochain, dans le doux climat des Canaries, &, comme je n'aurai pas autre chose à faire, il serait bien étonnant que je n'en vinsse pas à bout.

Vous me pardonnerez, je l'espère, de n'avoir pas tenu mes promesses. J'y ai fait tous mes efforts, & il a fallu un concours vraiment extraordinaire de circonstances pour venir à bout de mon vouloir & de ma ténacité.

Agréez mes meilleures amitiés.

C. Saint-Saëns.

Ce fut une grande & belle pensée que celle d'utiliser les vastes arènes de Béziers pour y représenter, dans des décors gigantesques & sous un ciel incomparable, non pas des tragédies antiques, mais des drames & des tragédies lyriques modernes !

Cette pensée, on le sait, germa dans l'esprit de M. Castelbon de Beauxhostes, qui apporta dans la réalisation de son rêve une énergie, un goût artistique, une belle humeur qu'on ne saurait trop apprécier.

Il ne ménagea ni ses forces ni sa fortune pour atteindre son but, & aujourd'hui ce but est atteint : l'œuvre est fondée. Bien mieux, elle est prospère !

Les écrivains & les critiques éminents qui ont assisté aux inoubliables représentations de *Déjanire* & de *Prométhée* ont dénommé Béziers « le Bayreuth français », c'est-à-dire l'autel de l'art pur, de l'art pour l'art, sans autre préoccupation d'aucune sorte, sans arrière-pensée de mercantilisme !

Le monde des lettres & des arts, tous les esprits que le beau passionne seront assurés, une fois de plus, d'assister les 25 & 27 août, à d'incomparables solennités.

L'immense scène sur laquelle se dérouleront les péripéties de la puissante tragédie lyrique arrachera encore un cri d'admiration à la foule. Ce spectacle, qui n'a pas d'équivalent ailleurs, se terminera par *Bacchus mystifié,* dont le scénario est l'œuvre de M. le docteur Sicard, maire de Béziers, & la musique de M. Max d'Ollone.

Cette œuvre nouvelle sera interprétée par 60 ballerines, à la tête desquelles se placera la célèbre danseuse Lina Campana, qui créera le rôle d'Eglé, la plus belle des naïades.

Les rôles de Bacchus & de Silène seront créés par deux renommés maîtres de ballet.

M. Jambon brosse, pour cette pantomime lyrique, un grand décor qui s'adaptera sur celui de *Prométhée.*

Les arènes de Béziers seront donc, les 25 & 27 août prochain, le rendez-vous de tous ceux que la rénovation artistique préoccupe.

Les fêtes de Bayreuth.

Au moment où paraîtront ces lignes, finira le premier cycle des grandes solennités dramatiques & lyriques de Bayreuth, consacré au *Ring des Nibelungen* de Richard Wagner :

le jeudi,	25 juillet	—	*Rheingold.*
le vendredi,	26	»	la *Walküre.*
le samedi,	27	»	*Siegfried.*
le dimanche,	28	»	la *Gotterdämmerung (Crépuscule des dieux).*

Voici quel est le programme des représentations du mois d'août :

14, 15, 16 & 17	août	*Der Ring des Nibelungen*
5, 7, 8, 11, 20	»	*Parsifal*
1, 4, 12, 19	»	*Der fliegende Holländer (le Vaisseau Fantôme).*

L'organisation de ces solennités est grandiose. Les quatre chefs d'orchestre, tous connus du public parisien, sont MM. Félix Mottl, dr. Karl Muck, dr. Hans Richter, & Siegfried Wagner. L'orchestre ne comprend pas moins de 115 musiciens. Le premier violon est le professeur Carl Prill, maître des Concerts de la Cour de Vienne. Les premiers chanteurs sont les artistes les plus célèbres de l'Allemagne, de l'Autriche, de la Suède, des Pays-Bas. C'est M. Van Dyck qui, (avec M. Erik Schmedes, de Vienne), tiendra le rôle de Parsifal. Dans la *Valküre,* le rôle de Sieglinde sera joué par Mme Marie Wittich, de Dresde, & celui de Brünnhilde par Mme Ellen Gulbranson, de Christiania. Dans *Siegfried,* le rôle de Siegfried a été dévolu à M. Alois Burgstaller de Francfort, & celui de Mime à M. Hans Breuer, de Vienne. Dans *le Vaisseau Fantôme,* Daland sera joué par M. Peter Heid Kamp, de Vienne, & Senta par Mme Emmy Destin, de Berlin, qui, aux concerts de notre Châtelet, il y a quelques mois, s'est fait applaudir en chantant de façon exquise un air de *Samson et Dalila.* Les chœurs sont ainsi composés : femmes, 46 sujets; hommes, 27 ténors & 30 basses.

Les décors de *Parsifal* ont été faits sur les indications de M. Paul de Joukowsky & de M. Brückner, peintre de la Cour à Cobourg; ceux du *Ring* & du *Vaisseau Fantôme,* sur celles de MM. les professeurs Brückner. Les costumes de *Parsifal* ont été exécutés d'après les indications de M. de Joukowsky; ceux du *Vaisseau Fantôme* sont dus à M. Max Rossmann (Francfort); ceux du *Ring* ont été faits d'après les indications de MM. Hans Thoma (Karlsruhe) & Arpad Schmidhammer (Munich) & sont dus M. J. Scholz, inspecteur du théâtre de Leipzig.

Ceux qui ont déjà fait le pèlerinage de Bayreuth savent l'exceptionnelle valeur artistique de ces grandes solennités annuelles où le génie musical moderne, secondé par une science minutieuse & un respect absolu des chefs-d'œuvre, a certainement atteint son maximum de puissance expressive & d'éclat.

BIBLIOGRAPHIE

Karl Bücher. **Travail et Rythme.** *Arbeit und Rhythmus,* 2e édition, Leipzig, 1899. x-412 p.)

Le livre de M. K. Bücher n'est plus très récent, puisque la 2e édition est datée de 1899 : en vérité il a subi en vue de cette seconde édition tant de changements & surtout tant d'additions que personne ne saurait plus utiliser la première (parue dans les *Abhandlungen* de l'Académie de Saxe) & qu'il s'agit d'un ouvrage proprement nouveau ;

il n'est point trop tard pour en parler ici, car il ne semble pas qu'on y ait prêté en France toute l'attention qu'il mérite & qu'il a trouvée ailleurs.

M. Bücher essaie d'abord de définir la notion du travail : le travail chez l'homme peu civilisé ne se distingue pas aussi nettement du jeu que chez l'homme moderne. D'autre part beaucoup de travaux exécutés dans un état de civilisation inférieure se laissent exécuter d'une manière plus ou moins rythmée ; & l'on a observé, par exemple en Afrique, avec quelle rigoureuse précision le rythme était observé par les travailleurs. Il est donc naturel de soutenir le rythme par un chant : & en effet beaucoup de travaux sont accompagnés d'un chant approprié. L'auteur passe en revue ces chants, dont il cite un grand nombre, les uns seulement avec leurs paroles, les autres aussi avec leur mélodie ; il montre comment le chant en arrive à être un moyen de régler le travail collectif ; ces exemples, extrêmement nombreux, occupent la plus grande partie du livre. Il y a donc liaison intime du mouvement & du chant ; c'est dans la danse que cette liaison se laisse le mieux percevoir : le chant & la danse sont étroitement associés chez le sauvage. M. B. est par là conduit à proposer une théorie sur l'origine de la musique & de la poésie : le rythme, qui, pour le sauvage, en est l'élément essentiel, provient des mouvements naturellement & nécessairement rythmés qu'on exécute dans le travail, non encore bien différencié d'avec le jeu.

Présentée avec beaucoup de tact & de mesure, tout entourée & comme étoffée de faits curieux & de citations poétiques & musicales, la théorie est rendue fort séduisante par le talent de son auteur ; pour autant qu'il est permis d'exprimer une opinion sur des spéculations sur les origines des choses, on est tenté de croire qu'elle doit renfermer une part de vérité. Toutefois, M. Bücher n'a pu écarter la difficulté fondamentale de toutes les recherches de ce genre : on a trop souvent affaire à des faits observés avec peu de précision & dont la critique est malaisée ou même tout à fait impossible ; &, en tout cas, l'interprétation des faits reste en grande partie arbitraire. Il est d'ailleurs impossible de ne pas faire quelques réserves de détail. Par exemple, l'auteur exagère l'absence du rythme dans le langage ; il est bien vrai que, dans aucune langue, les phrases ne sont soumises à un rythme : le rythme n'apparaît que dans la *littérature*, poésie ou prose savante, mais il n'en est pas de même de l'unité essentielle du langage, du *mot :* le mot est très souvent soumis à des conditions définies de rythme, &, par exemple, dans les anciennes langues indo-européennes, qui avaient un rythme quantitatif (& non un rythme d'intensité, comme les langues modernes de l'Europe), certaines successions sont évitées : M. F. de Saussure a constaté que le grec a évité, à date ancienne, les formes présentant une succession de trois brèves consécutives, & l'on a reconnu depuis que le sanskrit védique présente la même particularité ; près de deux brèves, ces langues ont besoin d'une longue servant de sommet rythmique ; dans les langues qui ont un accent d'intensité les mots longs présentent un ou plusieurs accents secondaires. Le mot, qui est l'élément fixe & constant du langage, a donc un rythme, tout comme le travail ; les phrases du langage ordinaire, destinées à satisfaire à un besoin transitoire, n'ont pas de rythme ; mais le rythme poétique & musical est déjà en germe dans la langue, par le fait seul que le mot tend naturellement à présenter un certain rythme. — Quoiqu'on puisse penser de la théorie sans doute trop exclusive de M. K. Bücher, on en doit reconnaître l'importance, &, la repoussât-on, on n'en saurait étudier l'exposé sans profit ni le parcourir sans y prendre un vif intérêt. On y verra comment, avant l'emploi des machines, le travail, le jeu & la musique ont pu s'associer, &, si l'on ne suit pas M. Bücher sur la question des origines, on éprouvera un vif plaisir à se reporter avec lui aux temps & aux lieux où un art encore simple ne se séparait pas des travaux de tous les jours.

A. Meillet.

SCHUMANN. **Neue Zeitschrift für Musik,** Nos 23 & 24 (5 juin & 12 juin 1901). Leipzig.

Ce journal vient de consacrer plusieurs articles à son illustre fondateur, R. Schumann. M. R. Musiol a fait le relevé des mesures employées par le compositeur ; elles n'ont pas été choisies au hasard, tant s'en faut, & Schumann, (à propos de l'Ouverture de *Mélusine*, de Mendelssohn), distingue fort nettement la mesure à $\frac{6}{4}$ de la mesure à $\frac{6}{8}$ « Elle a certainement un caractère moins passionné, plus fantastique, & demande une interprétation plus calme ; elle nous surprend, pour ainsi dire, par son ampleur & son étendue. » Plusieurs pièces de Schumann sont une admirable illustration de ces lignes, entre autres la romance intitulée la *Fleur de Lotus* (Op. 33, n° 3), où la mélodie se déroule, dans ces grandes mesures à 6 noires, avec une grâce nonchalante & féérique. Comment croire, dès lors, qu'un musicien aussi sensible à d'exquises nuances ait marqué tout de travers les barres de mesures dans sa *Chanson de Moissonneur* (Op. 68, n° 18) ? Telle est cependant l'opinion de M. Riemann, qui « corrige » la faute dans l'édition parue chez Siegel à Leipzig. On ne peut qu'admirer l'érudition extraordinaire & la puissante intelligence de l'un des plus grands théoriciens de la musique qui aient paru jusqu'à ce jour, mais il est permis de se demander, avec M. Musiol, s'il n'est pas allé, pour une fois, un peu loin en changeant le rythme que Schumann avait voulu indiquer.

L'étude de M. le Dr V. Joss est d'un caractère moins abstrait : il s'agit de l'aventure de Schumann avec Ernestine von Fricken. C'était en 1834 ; Schumann aimait déjà la fille de son maître, Clara Wieck, lorsqu'il s'éprit brusquement d'une nouvelle venue, Ernestine von Fricken, élève de Wieck comme lui. Rien ne justifiait une pareille passion. Kohut a beau affirmer, « d'après de bonnes sources, qu'Ernestine était une jeune fille gaie, éveillée, naïve, & profondément musicienne » ; il paraît bien établi que Clara Wieck était une artiste bien supérieure à sa rivale inattendue. Schumann n'en aima pas moins Ernestine, bien au contraire ; mais il l'aima moins longtemps : un jour vint où Clara reprit possession de ce cœur indocile & sut le garder. Ernestine fut oubliée, & Schumann, qui avait été jusqu'aux fiançailles, reprit sa parole. Telle est la simple histoire que nous conte M. Joss ; rien de plus clair ni de plus humain, & c'est à tort que l'on a fait grand mystère de ce petit drame où tout s'explique, sitôt que l'on ne va pas chercher de lointaines explications.

M. A. Schering, enfin, a consacré un intéressant article au sentiment tragique dans Schumann. L'auteur des Lieder est avant tout un poète lyrique, comme Schubert & Mendelssohn ; mais il n'a pas la naïveté du premier, ni la sentimentalité discrète du second. En son âme tourmentée, l'émotion retentit profondément & éveille de mystérieux échos ; pour lui se vérifie toujours, mais avec une acuité toute moderne, le *surgit amari aliquid* du poète ancien : au fond de toute joie, une douleur se lève. « A la fin, dit Schumann lui-même en parlant d'une de ses pièces (*La fin de la Chanson*), tout se résout en de joyeuses fiançailles, troublées bientôt par la souffrance venue de toi ; & c'est comme un carillon nuptial mêlé à un glas funèbre. » Ce perpétuel conflit de sentiments contraires fait des œuvres les plus personnelles de Schumann des tragédies poignantes, comme les poètes ne peuvent en écrire, car elles sont sans personnages & sans action extérieure. Leur sujet n'est pas tel amour contrarié, tel espoir déçu, telle attente anxieuse, mais l'éternelle angoisse, l'éternel déboire & l'éternelle contradiction que l'on trouve au fond de tout sentiment humain : la vaine & douloureuse aspiration vers un monde supérieur d'un être rivé à la terre, toute la misère enfin du « roi dépossédé » de Pascal. Mais ici la foi chrétienne ne vient plus résoudre l'énigme de la destinée humaine, & le musicien qui, comme Heine, « de ses grandes douleurs fit ses brèves chansons », souffre & se débat

sans merci. « Je ne sais rien, dit-il, que chanter jusqu'à en mourir, comme un rossignol! » M. Schering termine sur ce cri du « pauvre grand artiste »; on peut ajouter que l'inquiétude tragique de Schumann traverse, comme un souffle d'orage, plus d'une œuvre de Berlioz & de Brahms, fait le sujet même du *Tristan et Yseult* de Wagner, & se mêle miraculeusement, chez César Franck, au sentiment religieux. Elle est peut-être ce qu'il y a de plus nouveau & de plus émouvant dans l'art musical moderne.

LOUIS LALOY.

A. VON FIELITZ. **Vier Stimmungsbilder** (Quatre Pièces caractéristiques). Partition d'Orchestre. — Leipzig, Breitkopf & Härtel. (Les mêmes pour piano chez le même éditeur.)

Ces petites pièces, d'une facture simple & claire, ne manquent pas d'agrément; & si la 2e (Entr'acte) & la 3e (Hymnus) sortent de moules qui ont déjà beaucoup servi, les thèmes de la 1re (Idylle) & de la 4e (Scherzo) sont assez intéressants; mais le développement n'a pas toute l'ampleur & la variété qu'on est en droit de demander à une œuvre symphonique. Ce grand orchestre, avec harpe, trombones & quatre cors, perd un peu son temps — & le nôtre — à répéter, sans y changer grand'chose, des motifs déjà courts par eux-mêmes. Nous n'avons pas le sentiment d'une marche, d'un progrès, encore moins celui d'une lutte; nous entendons un agréable ramage, & c'est tout. Je crois qu'il valait mieux ne pas transporter à l'orchestre ces aimables improvisations, sans doute écrites d'abord pour le piano.

MUSIQUE RELIGIEUSE

Le plain-chant à Solesmes. S. S. le Pape Léon XIII vient d'écrire au Rme Père abbé de Solesmes une lettre admirable, où il félicite hautement les Bénédictins de la Congrégation de France des travaux qu'ils ont consacrés à la restauration du plain-chant. Cette lettre est la juste récompense d'une œuvre où la foi & l'art ne sont pas seuls intéressés, mais qui fait grand honneur à la science française.

L'égalité des notes dans le plain-chant.

Il y a dans les manuscrits des preuves intrinsèques de l'égalité des notes dans le plain-chant.

J'ai l'intention de mettre en lumière une de ces preuves, selon moi décisive. Mais, avant d'entrer dans des développements, il faut préciser exactement ce que nous devons entendre par « égalité de notes ». Il ne faut pas entendre une égalité mathématique, constante, invariable, avec laquelle aucun rythme ne serait possible; il me semble évident au contraire que tant les besoins du rythme que ceux de l'expression musicale

demandent fréquemment que certains sons soient élargis, considérablement même parfois & jusqu'à en être doublés.

Ma pensée exacte est celle-ci : — Le temps rythmique simple équivaut en principe à une syllabe du texte littéraire dans le chant syllabique. Cette valeur type peut se prolonger, se doubler, se tripler, mais non se diviser. A supposer que nous appelions ce temps premier une *brève* & que nous le représentions par une croche (♪), nous aurons s'il le faut des *longues*, c'est-à-dire des *noires* (♩), mais nous n'aurons pas de *demi-brèves* ou de *double-croches*.

En d'autres termes, le temps premier, comme dans la musique antique, est indivisible. Le neume, comme le pied rythmique des Grecs, résulte de la juxtaposition, ou mieux de l'addition de plusieurs temps de même valeur. Le temps premier étant l'unité : ♪, le groupe de deux notes vaudra invariablement deux unités : ♪♪;

celui de 3 notes, vaudra 3 unités ♪♪♪
» 4 » 4 » ♪♪♪♪
» 5 » 5 » ♪♪♪♪♪ &c.

Dans la pensée de M. Houdard, au contraire, le neume provient de la *division* on de la *broderie* du temps premier. Celui-ci étant représenté par la croche (♪), le neume de deux notes sera formé de deux sons dont chacun équivaut à la moitié du temps premier : ♪♪; celui de trois notes aura pour éléments les trois tiers du temps premier ♪♪♪ (3); celui de 4 notes, les 4 1/4 = ♪♪♪♪; celui de 5, les 5 1/5 ♪♪♪♪♪ (5) & ainsi de suite.

Ma formule serait : *une note = 1 temps*, tandis que celle de M. H. est : *un neume = 1 temps*.

Une preuve que les notes sont égales, & que chacune d'elles a la valeur d'un temps aussi bien dans le corps d'un groupe neumatique qu'à l'état isolé, c'est que le signe graphique qui sert à les exprimer est le même dans les deux cas. La seule différence que l'on y puisse relever, c'est que dans le groupe ces signes sont rapprochés ou même liés entre eux, (& c'est ce rapprochement seul qui constitue le groupe).

Ainsi par exemple les *virgas* (/ ou /), les *points* (. ou _), les *strophicus* (,) qui, d'après M. H., pris séparément valent chacun un temps rythmique, se présentent ainsi dans la composition des groupes : // /// ,, ,,, ./ /. /-. ./ _-/ /-.. &c... A ces formes il faut assimiler celles-ci, où les éléments primitifs sont non seulement juxtaposés, mais reliés les uns aux autres, ⌟ ⌟ (pour ./ _/), ∧ ∧ (pour /· /-), & leurs composés multiples /\ (pour / ./), ∧ (pour ./-), &c., &c...

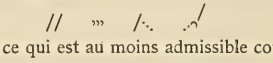
Or, *a priori*, avant toute preuve certaine du contraire, nous devons supposer que des signes identiques représentent des valeurs identiques. Le seul fait que de tels signes sont unis, ou rapprochés, ou groupés de n'importe quelle manière pour constituer des unités d'un ordre supérieur, ne saurait autoriser à penser que ces signes ont perdu quoi que ce soit de leur valeur primitive. Il est d'usage en musique moderne de relier par des barres des notes formant une unité rythmique complexe; ainsi on écrira, par exemple, ♪♪♪♪ au lieu de quatre croches séparées ♪♪♪♪. Que dirait-on de celui qui prétendrait que dans le premier exemple chaque note n'a que le quart de la valeur qui lui appartient dans le second?

C'est cependant ce qui se produirait dans le plain-chant, selon M. H. ; d'après lui chaque unité perdrait de sa valeur dans la mesure même où s'augmente dans un groupe le nombre de ces unités.

Et quelles preuves M. H. donne-t-il de cette affirmation bien faite pour surprendre? — J'ai lu son livre avec le plus grand soin, ainsi que les brochures qui l'accompagnent, & je dois à la vérité de déclarer qu'à mon sens *cette preuve n'a pas été faite : elle n'a pas même été commencée.*

Voici un exemple des raisonnements employés par M. H. — Dès la page 2 de son livre, il s'écrie sur ce ton de triomphe qui lui est habituel : « — Une des preuves irré-« futables qu'un signe, note ou groupe, égale « un temps » est celle-ci : Si tout groupe « composé de 4, 5, 6... notes ou plus, & représenté par un signe neumatique compliqué, « est regardé comme subdivisible en plusieurs temps successifs, il est inadmissible que « ce signe compliqué ait été créé, alors qu'il était infiniment plus logique d'écrire les « signes simples correspondant aux subdivisions supposées ou sous-entendues. »

Or, en quoi consiste, dans la généralité des cas, ce prétendu signe compliqué? Simplement dans la réunion de plusieurs signes simples, par exemple :



Mais, en supposant, — ce qui est au moins admissible comme hypothèse, — que le compositeur ait voulu conserver à chacun des éléments simples de ces groupes sa valeur primitive de « un temps », comment, je le demande, aura-t-il pu s'y prendre pour construire ces groupes, sinon en rapprochant, en réunissant ces unités? Et comment alors ces groupes diffèreront-ils des groupes que nous avons? Car, enfin, qu'a-t-il fait autre chose, ce compositeur, que d'écrire, les uns à la suite des autres, « les signes simples « correspondant aux subdivisions supposées ou sous-entendues »?

En vérité y a-t-il là l'ombre d'une preuve quelconque? Ceci n'empêche pas M. H. de déclarer cette démonstration « irréfutable », deux fois en moins de 20 lignes.

Il en va de même des raisonnements contenus dans la 2me partie de son volume « Théorie des temps rythmiques », ainsi que dans l' « Appendice », destinés l'un & l'autre à administrer *la preuve sans réplique*. J'accorde que les motifs qui s'y trouvent, longuement & parfois laborieusement développés, pourraient offrir tout au plus quelques *confirmatur* pour une thèse qui serait établie d'ailleurs par de bonnes raisons, mais il n'y a point dans tout cela de vraie preuve.

Je crois donc que l'on peut voir dans ce simple fait : — *l'identité des signes neumatiques identiques au dedans comme au dehors de la formule complexe*, — une preuve claire, évidente que ces signes représentent d'un côté comme de l'autre une même valeur, un temps rythmique. C'est là une preuve de *bon sens*, bien suffisante à mon avis pour asseoir une conviction, jusqu'au moment où une étude scientifique aura démontré que ce que nous avions pris pour une évidence n'était qu'une illusion.

Or, cette preuve n'a pas été faite.

J'ajoute que, dans ma pensée, elle ne saurait l'être; — car la thèse de l'*égalité des notes* est prouvée d'ailleurs par des raisons qui me paraissent péremptoires, je vais en exposer une. Le lecteur appréciera.

II

Je la trouve dans l'usage si fréquent au moyen âge des *Tropes* & des *Séquences*, qui forment une des parties les plus étendues & les plus intéressantes de la littérature liturgique & musicale entre le IXe & le XIIIe siècles (1).

(A suivre.) X***

(1) Les tropes ont été étudiés avec beaucoup de soin par M. Léon Gautier dans l'*Hist. de la Poésie*

CORRESPONDANCE

— Dans le dernier numéro de cette Revue, je rendais un « sincère hommage » à la valeur du livre de MM. l'abbé Misset & P. Aubry; mais, estimant que la franchise est, en certains cas, une marque d'estime, & qu'on peut différer d'avis sur une question de philologie en donnant simplement ses raisons, je faisais la réserve suivante : « Sur la question de l'authenticité des proses d'Adam, M. l'abbé Misset apporte *plus de probabilités que de certitudes;* en effet, pour disqualifier certains écrivains il s'appuie trop souvent sur des misères, de simples coquilles comme il y en a partout, — & dans la dissertation de M. Misset lui-même. » Je citais un certain nombre de ces coquilles, mais précisément pour montrer qu'elles sont, selon moi, négligeables. En cela, je me bornais à apprécier une méthode qui me paraît manquer de rigueur, & des conclusions qui ont besoin d'une mise au point. Je n'avais personne, ai-je besoin de le dire? à défendre ou à diminuer : mon seul souci était celui de l'exactitude. En outre, je jugeais un livre qu'on m'avait apporté, comme tant d'autres, sans que je l'eusse demandé. Aujourd'hui — *en invoquant la loi* — M. l'abbé Misset me demande l'insertion de la lettre suivante, que je suis d'ailleurs très heureux de publier. Contient-elle des raisons qui soient de nature à modifier ma première opinion? Faut-il y voir autre chose que des insinuations, des minuties & des prouesses *à côté ?* Le lecteur en jugera. — J. C.

Monsieur,

C'est toujours pour moi un véritable sujet d'admiration de voir la facilité, l'aisance, j'allais presque dire la grâce, avec laquelle certains érudits d'élite peuvent quitter leur spécialité pour apprécier ou déprécier (qu'importe?) des œuvres qui, à première vue, leur sont tout à fait étrangères. Je n'ai pas cette souplesse heureuse. Je vous prierai donc de m'excuser si je me déclare incapable de m'acquitter jamais envers vous, soit en louant, soit en critiquant (peu importerait d'ailleurs) vos *Basses-danses* ou vos *Branles,* vos *Pavanes* ou vos *Gaillardes.* Votre Branle-gai : *Que je chatouille ta fossette,* échappe à mon appréciation, & vos *guiternes égrenant des perles de bonne gaîté française* (1) ne relèvent pas de mon jugement.

En me permettant cette réflexion préliminaire, je ne veux pas insinuer, Monsieur, que vous avez parlé de mon Adam de Saint-Victor, ou plutôt de notre Adam de Saint-Victor, à M. Aubry & à moi, avec la haute incompétence qui me caractériserait si je parlais « guiternes ». Je dois vous avouer néanmoins qu'avant de vous avoir lu je ne soupçonnais pas vos connaissances spéciales en matière de proses ecclésiastiques & de critique de textes du XIIe siècle (2). Excusez, je vous prie, mon ignorance. J'ajouterai même, si vous le permettez, qu'après vous avoir lu je ne rougis qu'à demi de mon ignorance d'antan. Excusez, je vous prie, ma sincérité.

liturgique au moyen âge, les Tropes, Paris, 1886, in-8° de 280 pp. M. L. G. a utilisé pour ce travail près de cinquante manuscrits tant de France que de l'étranger.

En fait de publications de tropaires & de prosiers, il n'en existe que deux à ma connaissance. La première a été faite par la Société anglaise *Henry Bradshaw society... for the editing of rare liturgical texts.* C'est un tropaire de l'abbaye de Winchester publié à l'aide de plusieurs manuscrits : *The Winchester Troper, from mss of the Xth and XIth centuries,* in-8° de XLVIIJ-258 pp., plus 27 fac-similés photographiques, & plusieurs planches en plain-chant moderne, Londres, 1894. — La deuxième publication faite tout récemment par M. l'abbé Camille Daux, du dioc. de Montauban, comprend un *tropaire-prosier* ayant appartenu, selon l'éditeur, à l'abbaye bénédictine de S. Martin de Montauriol (actuellement un faubourg de Montauban), d'après un ms en notation aquitaine du XIe siècle. Paris, 1901, in-8° de LIIJ-210 pp. avec deux planches phototypiques.

Malheureusement ces publications, faites au point de vue liturgique exclusivement, laissent de côté à peu près entièrement le texte musical.

(1) *Revue d'Histoire et de Critiques musicales,* N° 6, p. 246.

(2) Le moyen âge n'appartient à personne. J'ai fait, moi aussi, des études d'archéologie dont l'une a obtenu un *prix* à l'Institut. — J. C.

Cela dit pour nous mettre chacun bien à l'aise, car rien ne vaut une situation nette, j'arrive immédiatement à vos critiques, de fond d'abord, de forme ensuite.

Vos critiques de fond m'ont fort réjoui. Vous défendez, avec une bonté d'âme qui vous fait honneur & une érudition qui retarde d'un quart de siècle, l'édition primitive de Léon Gautier, la seule venue à votre connaissance! Ces deux gros volumes in-12 ont conquis votre cœur, & vous vous apitoyez sur la rudesse de main avec laquelle j'ai démoli *comme des capucins de carton* les quatre autorités malencontreuses, invoquées, en 1858, par leur jeune éditeur, c'est-à-dire : le manuscrit 577 de Saint-Victor, le Père Simon Gourdan, Jean de Toulouse & enfin Guillaume de Saint-Lô. — Jean de Toulouse surtout excite votre particulière pitié & vous m'en voulez fort, je ne sais pourquoi, d'avoir osé dire que cet audacieux méridional n'était pas de première intelligence.

Ah! Monsieur, comme vous avez eu tort de vous en tenir aux deux gros volumes de 1858! Que n'êtes-vous donc allé chez Palmé, ou chez son successeur, demander le charmant petit volume — de luxe — publié chez lui, en 1881 (1)! Vous auriez vu, vous auriez appris que Léon Gautier, à la suite de mes critiques, a donné une seconde édition d'Adam, très différente de la première. Que n'êtes-vous allé simplement chez Picard! Vous auriez su là que, non content de donner une seconde édition, Léon Gautier en a donné une troisième (2)! Vous auriez peut-être, dans ces deux éditions, fait des découvertes intéressantes! Vous y auriez appris, en tout cas, avec une surprise mêlée de profit, ce que Léon Gautier, mieux informé, pensait de ses quatre autorités primitives! Il en pensait, Monsieur, à bien peu de chose près, ce que j'en pense moi-même. Et, s'il était encore de ce monde, il sourirait avec moi en voyant M. Combarieu le défendre contre moi, que dis-je? le défendre contre lui-même, & se fourvoyer, en 1901, dans des sentiers abandonnés depuis vingt ans de tous les érudits.

Pour l'édification de vos lecteurs & peut-être aussi pour leur grand étonnement, permettez-moi de démontrer ce que j'avance.

D'abord, que pense Léon Gautier de la liste attribuée à Guillaume de Saint-Lô (3)?

Quel que soit, a-t-il imprimé, *l'auteur de la liste en question, il mérite à coup sûr d'être jugé sévèrement. M. l'abbé Misset a démontré sans peine que ce très médiocre écrivain a commis, en cette liste même, plus d'une méprise ridicule; qu'il a admis dans sa nomenclature des séquences de la première époque, et, par conséquent, antérieures à notre victorin; qu'il a regardé comme authentiques plusieurs autres pièces dont la rythmique diffère notablement de la rythmique d'Adam ou qui sont littérairement indignes d'un tel poète* (4).

Défendez maintenant, s'il vous plaît, M. Combarieu, Guillaume de Saint-Lô contre Léon Gautier!

Passons à la seconde autorité, à celle qui vous tient si fort à cœur (5), à Jean de Toulouse. Que pense de lui Léon Gautier?

Dans la liste des Proses que nous donne ce victorin, il ne faut voir que la reproduction matérielle et PEU INTELLIGENTE (le mot ici n'est pas de moi!) *de la liste attribuée à Guil-*

(1) *Œuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor, Texte critique*, par Léon GAUTIER, Paris, Victor Palmé, M DCCC LXXXI. — (C'est justement après avoir lu cet ouvrage que j'ai rédigé mon article. Je pourrai indiquer de vive voix à M. Misset le nom du savant qui a bien voulu me le prêter pour quelques jours! — J. C).

(2) *Œuvres poétiques d'Adam de Saint-Victor, Texte critique*, par Léon GAUTIER, troisième édition. Paris, Alphonse Picard & fils, 1894. — (Tout cela est à côté de la question. Ce qui est en cause, c'est la méthode de M. l'abbé Misset, qu'il faut juger en elle-même. On me prête ici des choses que je n'ai pas dites, pour se donner le plaisir facile de me réfuter. — J. C).

(3) L'opinion de Léon Gautier n'est nullement en question ici. — J. C.

(4) Troisième édition, p. IX.

(5) Rien, dans ce que j'ai écrit, n'autorise ce langage. — J. C.

laume de Saint-Lô. Nous ne pouvons donc que répéter, au sujet des Annales de Jean de Toulouse, ce que nous avancions tout à l'heure au sujet de la prétendue liste de Guillaume (1).

Défendez maintenant, M. Combarieu, Jean de Toulouse contre Léon Gautier!

Passons à la troisième autorité, le Père Simon Gourdan. C'est encore Léon Gautier qui a la parole :

Il est trop vrai que cet homme excellent et médiocre n'a connu les Proses d'Adam que par le Missel de Saint-Victor [édité] en 1529 et l'Elucidatorium ecclesiasticum de Clichtové (1556). C'est assez dire que l'autorité du P. Gourdan peut être considérée comme NULLE (2).

Du courage, allons, M. Combarieu, défendez le Père Simon Gourdan contre Léon Gautier!

Reste la quatrième & dernière autorité, le manuscrit 577 de l'ancien fonds de Saint-Victor, aujourd'hui 14 872 du fonds latin, Bibliothèque Nationale. C'est toujours Léon Gautier que je charge de ma défense :

Le recueil de Proses qui se trouve dans le manuscrit 14 872 (ancien 577) *n'est réellement qu'une anthologie sans critique de Proses anonymes, composée sans doute vers la fin du XIVe siècle et où l'on rencontre à la fois des éléments du Xe et du XIIIe siècle.* — Léon Gautier constate plus loin que, *sur 113 Proses dont il est formé, le recueil du manuscrit 577 en renferme* seulement *43 qui appartiennent à Adam* (3). Les fausses attributions se rencontrent donc en ce manuscrit dans la proportion de 7 contre 4, soit presque des deux tiers!

Défendez maintenant, Monsieur, si vous en avez le courage, le manuscrit 577 contre mes attaques, qui sont celles de Léon Gautier. Affirmez que *ce qui vous manque, c'est une preuve décisive* contre ces autorités si compromises! Léon Gautier, qui était intéressé à ne pas voir cette preuve, l'a vue de ses yeux (4) & a reconnu son erreur dans la mesure où cela lui était possible (5). Peut-être admettrez-vous que ses études, tout en ne portant ni sur les Pavanes ni sur les Branles-gais, lui donnaient quelque aptitude pour comprendre la valeur d'une preuve liturgique. En tous cas, procurez-vous donc, Monsieur, sa seconde & sa troisième édition, étudiez-les, méditez-les; &, s'il vous plaît alors, à vous ou à d'autres, *de reprendre, de rouvrir,* ainsi que vous m'en informez, *la question considérée par moi comme close, je serai le premier, soyez-en sûr, à m'en féliciter* (6).

De vos critiques de fond, je passe à vos critiques de forme. Elles m'ont, elles aussi, singulièrement amusé. Vous m'avez écrit, en m'accordant, (comme vous le deviez), l'autorisation de vous répondre dans vos colonnes : *J'espère que nous ne perdrons pas de temps à polémiquer sur des minuties ou des équivoques.* Hélas! Monsieur, les « minuties » & les « équivoques » n'ont pas été introduites aux débats par mon fait, & je suis bien contraint de vous suivre sur le terrain un peu étroit où vous avez vous-même porté la lutte (7). Vous avez étudié, à la loupe, en Zoïle ou en Aristarque, un in-4° de 322 pages.

(1) Troisième édition, p. XI.

(2) Troisième édition, p. XI.

(3) Troisième édition, p. X & XI.

(4) Pourquoi donc n'indiquez-vous pas cette preuve, au lieu de vous retrancher derrière l'autorité de *quelqu'un qui l'a vue?* toute la question est là. — J. C.

(5) Il a continué, en effet, à citer bien à tort, en tête de chaque Prose, les quatre prétendues autorités qu'il avait lui-même renversées dans sa Préface! Même le P. Simon Gourdan (!!), c'est tout dire.

(6) Vous me reprochez de n'avoir pas donné une bibliographie de l'abbaye de Saint-Victor en tête de mon volume! Je n'ai aucun goût, Monsieur, pour cette érudition facile, qui se trouve partout & où l'on cite tout à propos de tout. Que viennent faire, à propos des séquences d'Adam, *la philosophie scolastique,* d'Hauréau; *la faculté de théologie de Paris,* de l'abbé Ferret, le *Gallia christiana,* l'*Histoire générale de Paris,* &c. &c. & tout l'appareil de science que vous nous exposez en 20 lignes, p. 254? Vous auriez pu prolonger la liste indéfiniment.

(7) J'ai cité des coquilles, précisément pour montrer qu'elles n'autorisaient aucune conclusion sur le fond. — J. C.

Vous y avez ramassé pêle-mêle des coquilles de prote (1), des formes orthographiques textuellement transcrites de Léon Gautier, sur lesquelles je me propose de revenir tout à l'heure, & même une faute de mon ami Aubry (2). (A la rescousse, mon cher Administrateur, contre votre impitoyable Directeur !) Vous avez alors jeté, sur le dos de l'abbé Misset, tous les péchés ou plutôt toutes les peccadilles d'Israël ! Malgré cela votre critique restait d'une maigreur désespérante. Pour la corser, vous avez eu une idée lumineuse ! Vous vous êtes dit : Si je faisais, moi, Combarieu, une équivoque de première grandeur, des fautes d'anglais, des fautes de critique de texte, des fautes de métrique, des barbarismes, & si j'en chargeais le « terrible » abbé Misset? Eh bien ! vous avez fait tout cela, oui, tout cela, Monsieur Combarieu, dans une seule page de votre compte-rendu. — Jugez-en.

L'équivoque est flagrante. Vous me reprochez d'écrire, dans mes trois premiers chapitres : *Jubilemus* avec un *j*, *lætabundus* avec un *æ*, tandis que ma Préface porte que je supprime dans mon *Texte* le *j* & l'*æ*. Mais, Monsieur, mes trois premiers chapitres ne sont pas mon *Texte*. Mon *Texte* commence à la page 166, où un onzième (3), (pardon de mon barbarisme !) épelerait en grosses capitales : TEXTE LITTÉRAIRE ! J'ai d'ailleurs pris soin d'avertir, toujours dans ma Préface, que mes trois premiers chapitres, parus en 1881, seraient, pour les renvois & pour les notes, identiques à ce qu'ils étaient alors, conformes par conséquent à la première édition de Léon Gautier, seule existante alors ! L'*incohérence*, Monsieur, n'est donc pas dans mon texte ; elle est dans le texte de Léon Gautier comparé au mien ; elle est dans votre esprit qui rapproche sans critique les deux textes ! De même la phrase qui vous choque : *L'illustre cardinal Pitra nous pardonnera de lui signaler deux vers faux*, cette phrase, dis-je, n'a rien qui doive choquer un esprit réfléchi. Elle a été écrite en 1881, je l'ai rééditée telle qu'elle avait paru en 1881, j'ai eu soin d'en informer le lecteur, elle n'est donc pas postérieure, sauf peut-être dans votre esprit, à la mort du cardinal Pitra, survenue en 1889. Qui donc équivoque ici, Monsieur, sinon vous ? Qui donc, sinon vous, s'arrête à des minuties ?

Votre leçon d'anglais vaut votre leçon d'orthographe latine & votre rappel à la chronologie ! Vous me reprochez, non sans acrimonie, d'avoir écrit *Cantorbéry* (avec un accent sur l'é), *au lieu de Cantorbery, en oubliant qu'il n'y a pas d'accents en anglais !* Mais d'abord, j'ai la prétention d'écrire en français. Or, il y a des accents en français, & nous écrivons, de ce côté-ci de la Manche, *Cantorbéry* avec un accent sur l'*é*. Quant aux Anglais, êtes-vous bien sûr qu'ils écrivent *Cantorbery* avec un *e* non accentué ? Sans vouloir comparer ma force en anglais avec la vôtre, je crois que les Anglais disent *Canterbury* avec un *u*. Que vous en semble ?

Votre leçon de latin est de même valeur que votre leçon d'anglais. Vous me reprochez d'avoir écrit, à la suite de Léon Gautier :

Christus enim desponsat hodie
Matrem nostram, *norma* justitiæ,
Quam de lacu traxit miseriæ
Ecclesiam.

(1) *Grecis* pour *grecs !* — 3 mots allemands dans une note que le prote avait ordre de supprimer (!) & qui d'ailleurs est traduite textuellement dans le texte. — *Vigit argus* au lieu de *vigil argus* que porte ma première édition ! — *Coutés* au lieu de *couté* que porte ma première édition. Et c'est tout en 322 pages. Je vote au prote des félicitations !

(2) *Vous allez quelquefois jusqu'à la faute de français. Vous dites, p. 114 : On la devine* (la césure) *plutôt qu'on en peut prouver la réalité.* Le prote a oublié l'*n* avant *en* & l'apostrophe !! Mais cette faute se trouve dans le chapitre musical (*où vous croyez reconnaître la main très experte de M. Aubry*). Pourquoi alors me gratifier, moi, de la coquille du prote transformée en « faute de français. » ?

(3) Vous ne me pardonnez pas d'avoir dit : *un septième* pour « un élève de septième » ! Quel terrible professeur vous êtes ! Mais je suis un écolier non moins terrible, & je récidive.

Page 17, me dites-vous en effet, *vous imprimez : matrem nostram,* NORMA *justitiæ* (*au lieu de* NORMAM ?) — Hélas, Monsieur, si, au moyen âge, vous aviez dit de l'Église qu'elle est *norma justitiæ*, c'est-à-dire le modèle de toute justice, vous auriez pu avoir maille à partir avec l'Inquisition, ni plus ni moins ! Le Christ seul en effet, parce qu'il est Dieu, est l'*exemplar*, la *norma* de toute justice. L'Église est l'*exemplum*, la *forma*, non la *norma*. Théologiquement donc, vous ne deviez pas proposer la correction : *normam justitiæ* qui fait rapporter *normam* à *Ecclesiam*. Vous pouviez par contre, comme on l'a fait dans le Missel moderne de Paris, appliquer ici la fameuse règle de Lhomond : *Ludovicus rex*, & faire de *norma* une apposition à *Christus*. Les correcteurs du Missel de Paris, afin de bien préciser ce sens, ont fait une interversion d'hémistiches & ont écrit :

Christus enim, *norma* justitiæ,
Matrem nostram desponsat hodie.

Mais, voulez-vous toute ma pensée ? Je crois que le Missel de Paris n'a peut-être pas vu le sens vrai de ce passage. La vieille traduction du XVe siècle, publiée par Léon Gautier, nous en donne un autre, très grammatical & très théologique. Elle fait de *norma* un ablatif, & le sens qu'elle adopte est celui-ci : Le Christ prend aujourd'hui notre mère l'Église pour son épouse, & il est juste qu'elle lui appartienne, car il l'a tirée de l'abîme de misère où elle gisait :

Car Ihesu Crist a nostre mere
Qu'il a trait du fons de misere
Au jour d'hui son espouse prise
Par justice : c'est sainte Église. (T. I, p. 184).

En tout cas, Monsieur, si l'on peut accepter *norma* au nominatif ou à l'ablatif, il est impossible de le corriger en *normam* comme vous proposez, car il donne alors un contresens (1).

Votre leçon de métrique vaut votre leçon d'anglais & votre leçon de latin. — *Page 70*, me dites-vous, *vous laissez passer un pentamètre faux, sans le signaler selon votre habitude un peu rude, dans une citation de Pierre de Riga*. Voici ce pentamètre :

Virus non HABUIT *iste nec ille dolum*. La syllabe *ĭt* de *habuit* est évidemment celle qui a, bien à tort, éveillé vos susceptibilités classiques & que vous auriez voulu me voir signaler, *selon mon habitude un peu rude*. Mais, si je l'avais signalée, Monsieur, j'aurais moi-même commis une faute de métrique. Voici pourquoi : Même dans la poésie classique, la syllabe brève qui précède immédiatement la césure du pentamètre dactylique s'allonge quelquefois par le seul fait de sa position. Or, cet allongement est la *règle* au moyen âge ; il est la *règle* dans Pierre de Riga. C'est par centaines que vous en trouverez des exemples dans son *Aurora*, si jamais vous vous donnez la peine ou le plaisir de la lire. Votre observation métrique tombe donc à faux ; elle dénote uniquement votre peu de familiarité avec la poésie du moyen âge (2) ! *Non omnia possumus omnes !* Vous êtes excusable.

J'achève. Vous me reprochez un barbarisme ! Ce serait grave si c'était vrai ! *Vous*

(1) Vous signalez comme provenant d'une mauvaise lecture (de Léon Gautier) *radiantes velut enses*, pour *radiant*, assurez-vous. Je ne partage point votre certitude & je me suis contenté, sagement, je crois, de mettre en note : *Comment scander ce vers* ? Peut-être convient-il de remplacer *radiantes* par *ardentes*. Mais ce n'est qu'une conjecture.

(2) S'il en est ainsi, comment se fait-il donc que je retrouve dans votre livre, page 112, l'analyse rythmique d'une pièce latine du moyen âge, textuellement empruntée à un de mes livres ? Je profite de l'occasion pour m'étonner de ne pas voir mon nom indiqué au moins dans une note, à propos de cet emprunt, comme c'est l'usage. — J. C.

faites, imprimez-vous, *quelquefois des barbarismes, car vous dites*, p. 73 : SPICELEGIUM *de Solesmes, alors qu'il faudrait dire, pour être correct :* SPICILEGIUM SOLEMNENSE. Ça, Monsieur, c'est un comble ! Ce n'est pas moi en effet qui écris : SPICELEGIUM, avec un E, c'est vous ! (1) Ce n'est pas moi qui écris SOLEMNENSE au lieu de SOLESMENSE, c'est encore vous ! De sorte que vous me reprochez un barbarisme à vous appartenant & que vous en faites un autre en prétendant corriger celui que vous me prêtez. Comme coup double, c'est réussi ! D'ailleurs de quel droit me forceriez-vous à dire : *Spicilège de Solesmes* ou *Spicilegium Solesmense ?* Le mot *spicilège* me déplaît ; il produit, je trouve, un bizarre effet & a le grand tort d'être un mot savant & prétentieux. C'est donc mon droit de ne pas l'employer & de dire : *Spicilegium de Solesmes* ou *Spicilegium de dom Pitra,* sans qu'aucun professeur ait le droit de me traiter comme il traiterait un « troisième » ou un « seconde » (encore un barbarisme, d'après vous, Monsieur) qui parlerait le jargon de Martine ou de Marote !

J'ai fini, & je suis vraiment navré qu'un homme, intelligent comme vous l'êtes, se soit laissé aller par je ne sais quelles considérations, sous je ne sais quelles influences (2), à traiter si peu sérieusement un ouvrage sérieux. Vous avez voulu, Monsieur, avoir la dent dure. C'était votre droit. Je n'aime pas moi-même les critiques à l'eau de rose. Mais le tout n'est pas de mordre. Il faut mordre à propos, où il faut & comme il faut. Vous l'avez oublié.

E. MISSET.

J'ai donné à l'auteur de la lettre qu'on vient de lire toute latitude pour produire ses preuves. Elles se réduisent à ceci : *M. L. Gautier était de mon avis...* L'article auquel M. l'abbé Misset a voulu répondre n'engageait que moi-même, comme le prouve la note suivante de M. Aubry :

Cher Monsieur Combarieu,

Je dois à M. l'abbé Misset mes quelques connaissances de poésie liturgique ; depuis, j'ai eu l'honneur de collaborer avec lui à la publication d'Adam de Saint-Victor : c'est assez dire que je suis d'accord avec mon collaborateur & ami sur la question de philologie que nous avons traitée ensemble.

Recevez, je vous prie, cher Monsieur Combarieu, l'assurance de mes sentiments dévoués.

P. AUBRY.

(1) Ici, M. l'abbé Misset a parfaitement raison. Cependant, le barbarisme consiste à insérer un mot français dans un titre rédigé en latin, & c'est celui que j'ai relevé. — J. C.

(2) J'attendais cette insinuation, & j'en prends acte ; mais à quoi donc peut bien penser M. Misset en parlant ainsi ? Je lui demanderais de s'expliquer plus franchement s'il ne me paraissait être dans un état d'esprit tout à fait hors de propos. — J. C.

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.

1875. IMPRIMERIE SAINT-PIERRE, SOLESMES, SARTHE

REVUE
D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 8 Août-Septembre. 1901

Dr P. Wagner. **Thèses grégoriennes.**

1. On considère généralement l'école de Saint-Gall comme fondée par un chantre romain, « Romanus », qui aurait apporté le chant grégorien directement de Rome vers 790. Il est très probable que ce chantre romain n'a jamais existé.

2. L'école de Saint-Gall ne tire pas son origine de Rome, mais probablement de Metz.

3. Les séquences & tropes, formés du chant liturgique, qui dès le xe siècle se propagent de Saint-Gall, sont, texte & musique, d'origine byzantine. Il en est de même pour les nombreux signes neumatiques particuliers dont fourmillent les manuscrits de Saint-Gall & qui, pour la plupart, ne se trouvent ni dans les manuscrits italiens, ni dans les français, ni dans les anglais. Les musiciens byzantins dont il s'agit sont les mêmes qui, sous Pépin & Charlemagne, ont apporté les orgues dans le pays des Francs & ont exercé une influence considérable sur la théorie de la musique, telle qu'elle se présente dans les auteurs depuis le ixe siècle.

4. D'une manière générale, il n'est point exact de prendre les manuscrits de Saint-Gall pour les représentants les plus purs de la tradition grégorienne. Ceci est attesté par un auteur sangallien : *Nimiam dissimilitudinem nostræ et Romanorum cantilenæ. (Anonym. Sangall., Vita Caroli I, 10. Migne, Patr. lat., 98, 1377.)*

5. C'est seulement un siècle & demi après cet anonyme que nous sommes en présence d'une légende qui, sans doute pour rehausser la gloire du monastère, ramène toute l'œuvre musicale de Saint-Gall à une importation directe de Rome. Le témoin classique de cette légende est Ekkehard, auteur des *Casus S. Galli.*

6. Le « Cantor Romanus » est probablement le souvenir de l'influence byzantine ; on sait, en effet, que le compositeur le plus célèbre du viiie siècle a été un *Romanos.* La provenance de cet artiste a pu être oubliée à Saint-Gall ; & alors s'est formée la légende d'un chantre *romain.*

7. Les signes particuliers des manuscrits de Saint-Gall se rapportent à une exécution nouvelle & antigrégorienne du chant romain, lequel est conservé d'une manière plus pure dans les manuscrits italiens & français. Cette exécution pourrait bien avoir une sorte de mesure ; mais elle est contraire à l'exécution originelle. Les manuscrits de Saint-Gall eux-mêmes prouvent d'une manière sûre que le chant grégorien primitif ne connaît que le rythme libre de la prose latine du moyen âge.

Pour la preuve de ces thèses, je me permets de renvoyer le lecteur à la 2e édition de mon *Introduction aux mélodies grégoriennes,* dont le premier volume paraîtra prochainement.

Dr P. Wagner,

Professeur d'histoire musicale à l'Université de Fribourg (Suisse).

J. Thibaut. **Assimilation des « Êchoi » byzantins et des modes latins avec les anciens tropes grecs.**

Après les savants travaux des Gevaert, des Bellermann, des Christ & des Westphal, l'étude des anciens tropes, comme celle des modes latins dits grégoriens, n'est plus à faire. Il n'en va pas ainsi des ἦχοι, *êchoi* ou modes homogènes byzantins, sur la nature desquels plane encore une grande obscurité.

Le cadre restreint d'une simple communication ne saurait évidemment suffire à l'exposé complet des modes byzantins ; aussi bien, laisserai-je de côté les *êchoi* moyens & mixtes, pour m'attacher de préférence aux gammes fondamentales de l'*octoêchos,* dans l'unique but de déterminer leur véritable relation avec les anciens tropes grecs & les tons grégoriens.

De prime abord, il ne sera peut-être pas inutile de citer, pour mémoire, le schéma des tropes classiques :

Hypodorien	*La*
Hypophrygien	*Sol*
Hypolydien	*Fa*
Dorien	*Mi*
Phrygien	*Ré*
Lydien	*Do*
Mixolydien	*Si*
Hypermixolydien	*La*

En second lieu, il importe d'établir une distinction au sujet des théories modales byzantines ; car, de fait, il y en a plusieurs :

1° Celle des μελοποιοί. Sous ce nom, employé par Manuel Bryenne (1), il faut entendre les musicistes & artistes professionnels auxquels était échu le soin de perpétuer l'antique tradition grecque.

2° Celle des mélodes (μελῳδοί) (2), mélographes & théoriciens ecclésiastiques. Ces derniers établissent très positivement la distinction des deux méthodes musicales par l'emploi des formules : εἰς τὸ ᾆσμα — εἰς τὸ Ἁγιοπολίτην (3) ; expressions qui ont chez nous leur équivalent dans celles-ci : *en musique, en plain-chant*. Εἰς τὸ ᾆσμα, c'est-à-dire, dans le chant plus libre, plus orné & plus solennel des artistes profanes.

Ἆσμα, comme l'a fort bien remarqué Vincent (4), est le contraire de ᾠδή ; c'est à proprement parler le chant vocal, abstraction faite des paroles. Dès lors, ne serait-il pas conséquent d'attribuer en partie à l'influence des μελοποιοί la création du genre mélodique désigné chez les Grecs modernes sous le nom de *papadique?* Un double fait tend à me confirmer dans cette opinion : le terme ᾀσματικόν est resté synonyme de παπαδικόν ; en second lieu, Siméon de Thessalonique nous apprend que dans la métropole de ce nom, comme à Byzance, à Antioche & dans toutes les grandes villes d'Orient, le chant solennel des vêpres, des laudes & de la liturgie était dit ᾀσματικόν : Περὶ τοῦ ᾀσματικοῦ ἑσπερινοῦ. Περὶ τοῦ ᾀσματικοῦ ὄρθρου. Περὶ τῆς ᾀσματικῆς ἀκολουθίας (5).

Εἰς τὸ Ἁγιοπολίτην signifie : dans le système musical employé à Jérusalem la ville sainte, système dont saint Jean Damascène serait le principal auteur (6).

Le développement simultané & indépendant de ces deux méthodes de chant eût été assez extraordinaire : de fait, ce fut le contraire qui arriva. Les théoriciens ecclésiastiques, désireux de ne pas s'écarter trop de l'antique tradition grecque, modelèrent de nouveau leur système musical sur celui des musicistes & praticiens gréco-romains. Qu'en est-il résulté? — La plus parfaite confusion, une sorte d'imbroglio dont le manuscrit dit Hagiopolite

(1) Bryen., Harm. 4, 3, p. 484. Cf. Tzètzès, Uber die altgriechische Musik, p. 23.

(2) L'épithète de *Mélode* a été attribuée aux premiers hymnographes, tels saint Romain, saint Cosmas qui étaient en leur genre de véritables aèdes chrétiens. Cependant l'hymnographe ne tarda pas à se distinguer du musicien & les manuscrits spécifient fort bien que tel poème est de tel auteur, le chant de tel autre. Il importe donc d'établir une réelle distinction entre les trois termes : *mélode, hymnographe, mélographe*.

(3) Ms. hagiopolite, fol. 2. Ms. 811, p. 54. (Métochion du Saint-Sépulcre, Constantinople.)

(4) Notices & Extraits, t. XIV, p. 6.

(5) Cf. Migne, *Patrol.*, t. CLV, p. 345, 554, 555, 624.

(6) La définition du mot Ἁγιοπολίτης ne peut se lire en entier dans le ms. grec 360 de la Bibl. Nationale. Le ms. 811 du Métochion du Saint-Sépulcre (Constantinople) me fournit heureusement une définition analogue très complète : « Ἁγιοπολίτης δὲ ἐτυμολογεῖται διὰ τὸ τῶν ἁγίων μαρτύρων, ὁσίων τε καὶ τῶν λοιπῶν περιέχειν πολίτειαν · ἢ διὰ τὸ ἐν τῇ ἁγίᾳ πόλει ὑπὸ τῶν ἁγίων πατέρων τῶν ποιητῶν, τοῦτε ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, καὶ ἑτέρων ἁγίων ἐκτεθεῖναι. » p. 53.

peut, au besoin, donner une idée plus que suffisante. Pour l'instant, l'étude comparée des *êchoi* & des *tropes* nous servira d'exemple.

Les modes byzantins, comme ceux des Latins, présentent, à n'en pas douter, une certaine analogie avec les anciens tropes. Partant, les théoriciens médiévaux n'ont pas cru mieux faire que d'attribuer aux gammes fondamentales de l'*octoêchos* les dénominations propres aux harmonies grecques de l'époque classique.

D'autre part, nos modernes érudits ont eu vite fait de signaler les désaccords apparents ou réels des théoriciens au sujet de leurs assimilations modales, &, sur-le-champ, ils se sont pris à douter de la parfaite identité des *êchoi* & des *tropes*.

A vrai dire, on s'est généralement trop contenté d'afficher sur des tableaux synoptiques le soi-disant dissentiment des auteurs grecs & latins.

Prenons, si vous le voulez bien, les nomenclatures qui sont, d'ordinaire, mises en parallèle (1).

Ordre des êchoi Byzantins		Manuel Bryenne	Notkère	Hucbald et les Latins	Byzantins et Grecs modernes
ἦχος	α'	Hypermixolydien	Dorien	Dorien	Dorien
»	β'	Mixolydien	Phrygien	Phrygien	Lydien
»	γ'	Lydien	Lydien	Lydien	Phrygien
»	δ'	Phrygien	Mixolydien	Mixolydien	Mixolydien
ἦχ. πλ.	α'	Dorien	Hypodorien	Hypodorien	Hypodorien
»	β'	Hypolydien	Hypophrygien	Hypolydien	Hypolydien
» βαρύς		Hypophrygien	Hypolydien	Hypophrygien	Hypophrygien
»	δ'	Hypodorien	Éolien	Hypomixolydien	Hypomixolydien

Tout d'abord, il convient de faire observer, avec dom Gaïsser (2), que la série modale de Manuel Bryenne n'a pas avec les *êchoi* ecclésiastiques un rapport immédiat.

Il était déjà d'usage dans les premiers siècles de l'empire romain de désigner les modes par des numéros d'ordre (3). M. Bryenne semble nous signaler lui-même l'origine d'une telle coutume quand il dit que les musiciens avaient l'habitude d'indiquer par les termes numériques, premier, second,

(1) Cf. Card. Pitra, *Analect. Sacra Spic. Solesm.*, t. I, p. LXX. — Ed. Bouvy, *Études sur les origines du Rythme tonique dans l'Hymnographie grecque*, p. 248. — W. Christ, *Anthologia græca*, p. CXX. — Dom Gaïsser, *Rev. Bénédictine*, nov. 1899, p. 506, 513.

(2) *Rev. Bén.*, p. 510-511.

(3) Cf. Westphal, *Griechische Metrik*, I, p. 85, 318. — W. Christ, *Anthol.*, p. CXIX-CXX.

troisième & quatrième, chaque son de tout tétracorde en commençant par le plus aigu (1).

Détail nouveau : par une heureuse coïncidence, les chantres d'église montaient & descendaient leurs gammes en disant : un, deux, trois, quatre, « καὶ ἀναβαίνοντες τὰς τῆς κλίμακος βαθμίδας, λέγωμεν, μία, δύο, τρεῖς, τέσσαρες (2). »

En second lieu, de l'aveu de Bryenne toujours, la série des tropes grecs était lue par les musicistes & les praticiens de façons très différentes. Suivait-on l'ordre descendant en commençant par l'hypodorien ? on avait la nomenclature du système non transposé des gammes : εἶδος τοῦ ἡρμοσμένου. L'énumération en sens contraire, à partir du mixolydien, constituait l'ordre des tons suivant les genres de la mélodie : εἶδος τῆς μελῳδίας, c' est-à-dire, suivant les modes (3).

De la sorte, ajoute notre auteur, un ton peut être à la fois premier & septième, second & sixième, &c. ; ce dont il est aisé de se rendre compte, en effet, par un simple coup d'œil jeté sur le tableau suivant.

(4) Εἶδος τοῦ ἡρμοσμένου				Εἶδος τῆς μελῳδίας			
Hypodorien	la	ἦχος	I	Mixolydien	si	ἦχος	I
Hypophrygien	sol	»	II	Lydien	do	»	II
Hypolydien	fa	»	III	Phrygien	ré	»	III
Dorien	mi	»	IV	Dorien	mi	»	IV
Phrygien	ré	»	V	Hypolydien	fa	»	V
Lydien	do	»	VI	Hypophrygien	sol	»	VI
Mixolydien	si	»	VII	Hypodorien	la	»	VII

Ces mêmes musiciens possédaient aussi une nomenclature comprenant huit *êchoi* divisés en authentiques & en plagaux. C'est précisément cette dernière liste qui a été confondue avec celle de l'*octoêchos* ecclésiastique d'apparence identique. Cependant que Bryenne spécifiait fort bien, lui-même, la nature des *êchoi* particuliers aux praticiens, à la seule condition de vouloir lire d'après le contexte : ἀπὸ τῆς νήτης τῶν διεζευγμένων ὁ δώριος, au lieu de τῆς τρίτης τῶν διεζευγμένων, qui est, à n'en pas douter, une faute de copiste (5).

Cette correction faite, on obtenait alors le schéma suivant :

(1) M. Bryenne, p. 483. Cf. Tzètzès, *op. cit.*, p. 46.
(2) Ms. 811, p. 23. (Métochion du Saint-Sépulcre, Constantinople.)
(3) M. Bryenne, liv. II, p. 410. Cf. Tzètzès, *op. cit.*, p. 47.
(4) Comme Bryenne prend, lui-même, la peine de nous en avertir, εἶδος a ici le sens générique d'ἦχος. Liv. III, p. 482.
(5) Cap. XIX, p. 489. Cf. Tzètzès, *op. cit.*, p. 31.

ἦχος	α′	Hypermixolydien	mi
»	β′	Mixolydien	ré
»	γ′	Lydien	do
»	δ′	Phrygien	si
ἦχ.πλ.	α′	Dorien	la
	β′	Hypolydien	sol
Βαρύς		Hypophrygien	fa
»	δ	Hypodorien	mi

Le codex 780 (in calcem) de la Bibl. Nationale (1), le Ms. grec 192 de la Vaticane & l'Hagiopolite (2) présentent une nomenclature analogue, avec cette différence, que l'énumération des modes y commence par l'hypodorien. De plus, le Ms. latin adopte cette liste comme la série normale des tons, &, empruntant la terminologie grecque, il indique la tonique de chaque mode en passant de l'authentique à son plagal correspondant.

Tout au contraire, l'Hagiopolite s'empresse de déclarer que cette liste n'est pas celle des ἤχοι : c'est, dit-il, une échelle type indiquant le nom des notes, leur similitude ou leur dissemblance, &c. ; quant à savoir quelles sont les notes toniques, c'est par la théorie des *êchoi* qu'il appartient de le connaître : « ἐν ᾗ φήσομεν τὰ τε ὀνόματα αὐτῶν, καὶ τὰς συγγενείας καὶ διαφορὰς αὐτῶν, καὶ ἕτερὰ τινα· τὰ μὲν οὖν ὀνόματα αὐτῶν προεγράφησαν, τὰ τε κύρια κατὰ τὴν τάξιν αὐτῶν δηχοῦντα · τοῦτο δὲ δεῖ νοεῖν ἐπὶ τῶν ἤχων (3). »

Or, suivant cette théorie, « le premier *êchos* emprunte son caractère au dorien (la) (4), non à l'hypodorien (mi) ; le second au phrygien (si), non à l'hypophrygien (fa) ; le troisième au lydien (do), non à l'hypolydien (sol), & ainsi du quatrième qui n'est pas caractérisé par le dorien. Toutefois, l'hypodorien (mi) est remarquable par sa belle ordonnance de sons, l'hypophrygien (fa) par sa douceur, l'hypolydien (sol) par sa gravité : c'est pour cette raison que dans le schéma donné plus haut l'hypodorien tient le premier rang, & ainsi des autres. » « Οἷόν τί φημι, τὸν πρῶτον ἦχον ἀπὸ δωρίου μέλους, καὶ μὴ ἀπὸ ὑποδωρίου · καὶ τὸν δεύτερ[ον] ἀπὸ τοῦ φρυγίου, καὶ μὴ ἀπὸ τοῦ (5) ὑποφρυγίου ·

(1) Cf. Félix Clément, *Hist. de la Musique*, p. 270-271.

(2) Fol. 7, 14.

(3) Fol. 7v. Tzètzès reproduit ce passage, mais, comme bien d'autres encore, avec force inexactitudes. C'est ainsi qu'il écrit σημασίας, προεγράφη, καὶ τὰ, au lieu de συγγενείας, προεγράφησαν, κατὰ. Cf. *op. cit.*, p. 53.

(4) Du moment que l'Hagiopolite indique très positivement la note initiale de chaque ton, il me paraît inutile de se perdre en conjectures pour la découvrir. Je dis note initiale & non tonique ; car l'octoêchos étant fondé sur les décompositions diatoniques de la consonnance de quinte dans les êchoi authentiques la tonique est située sur le degré inférieur de quinte. Ainsi le premier ἦχος qui a pour note initiale *la* a pour tonique *ré*.

(5) Tzètzès omet l'article τοῦ, *op. cit.*

καὶ τὸν τρίτον ὁμοίως ἀπὸ λυδίου καὶ μὴ ἀπὸ τοῦ ὑπολυδίου, ὥσπερ δὲ ὁ τέταρτος, οὐκ ἀπὸ τοῦ δωρίου μέλους χαρακτηρίζεται, ἀλλ'ἐν τῇ εὐτονίᾳ τῶν φθόγγων τὸ ὑποδώ[ριον], ἐν τῇ ἡδύτητι, τὸ ὑποφρύγιον, ἐν δὲ τῇ χα[μι]λότητι (1) τὸ ὑπολύδιον, ἅ τοὺς πρώτους φθόγγους τῆς μουσικῆς διαῤῥήδην εἰσάγουσι· τούτου χάριν ἀπενεμήθη τῷ πρώτῳ ἡ ὑποδώριος (s.-ent. ἁρμονία), καὶ ἐν τοῖς ἑτέροις, καθὼς ἀναγέγραπται ἐν τοῖς ἄνωθεν σχήμασι (2). »

Le témoignage de Bryenne définitivement écarté, nous pouvons constater que celui des Byzantins & des Latins reste d'accord à peu d'exceptions près.

La liste de Notkère est la plus régulière, la plus conforme à celle de l'Hagiopolite. Le terme *Eolien* avait apparemment pour cet auteur le sens d'hypomixolydien, c'est-à-dire, qu'il marquait l'octave la plus aiguë dans la série des tons.

L'interversion de l'hypolydien dans la liste d'Hucbald, &, chez bon nombre de Byzantins, la double transposition des modes lydien, hypolydien, sont de simples fautes de copistes que les Grecs modernes continuent à reproduire avec une fidélité digne d'un meilleur objet. L'erreur est cependant par trop visible dans la nomenclature d'Hucbald, où nous remarquons cette singulière exception : un ton authentique, avec, pour plagal, un mode *hypo* de genre différent.

Somme toute, Byzantins & Latins s'entendent fort bien pour identifier leurs gammes avec les tropes grecs, mais on doit regretter que dans ce travail d'assimilation, tout comme les musicistes & praticiens profanes, ils se soient trompés.

M. Gevaert nous en avertit au sujet des modes latins (3) : l'erreur vient d'une lecture à rebours des tropes antiques. Les praticiens énumèrent à la vérité leurs *êchoi*, à l'exemple des Anciens, suivant une marche descendante, mais ils commencent par l'hypermixolydien au lieu de l'hypodorien. D'autre part, les théoriciens ecclésiastiques ont suivi un ordre ascendant en partant de l'hypodorien au lieu de l'hypomixolydien (4).

A vrai dire, la différence spécifique des modes ecclésiastiques & des tropes grecs est ailleurs que dans une simple interversion de nomenclature. N'en déplaise aux Hellénistes : les *êchoi* byzantins, comme les modes latins, sont, en fait, indépendants des huit échelles tonales d'Aristoxène faussement attribuées à Ptolémée (5). Ils se fondent exclusivement sur les quatre décom-

(1) Tzètzès, *op. cit.*, écrit χαυνότητι ; c'est bien à tort puisque le lambda de χαμηλότητι est très lisible dans le manuscrit Hagiopolite. Au surplus, c'est à n'en pas douter χαμηλότητι qu'il faut lire, puisque dans cette nomenclature l'hypophrygien correspond à l'ἦχος βαρύς.

(2) *Op. cit.*, fol. 8.

(3) *Op. cit.*, p. 26.

(4) Les termes hypomixolydien, hypermixolydien s'emploient souvent l'un pour l'autre ; en réalité, il est plus exact d'attribuer celui-ci au premier *êchos* des praticiens, celui-là au premier *êchos* plagal des théoriciens ecclésiastiques.

(5) Gevaert : *Les Origines du chant liturgique de l'Église latine*, p. 39-40.

positions diatoniques de la consonnance de quinte. M. Gevaert l'a établi, avec toute la compétence que l'on sait, pour les tons grégoriens (1); reste à le prouver en ce qui concerne l'*octoêchos* byzantin. Rien n'est plus facile au fond, mais, puisqu'il ne sied pas d'entrer ici en de trop longs détails, je me bornerai à signaler les principaux chefs de preuve qui militent en faveur de cette thèse :

1° L'exposé des « ἀπηχήματα » *apêchêmata,* ou formules mnémoniques des tons.

J'ajoute à ce propos que, si le diapason relatif de chaque *êchos* n'était pas suffisamment indiqué par la nature de ces mêmes *apêchêmata* & les textes des théoriciens, on ne pourrait l'établir sur une note autre que le *ré.*

En effet, la théorie du chant byzantin ne tient compte que des voix d'homme, & l'octave commune de toutes les voix d'homme est aujourd'hui de *ré* à *ré*. Or, pour citer une fois de plus le maître qu'est M. Gevaert, à moins d'admettre que le diapason grec était d'une tierce mineure à peu près au-dessous du nôtre, il n'est guère probable que la voix humaine ait baissé depuis l'antiquité (2). Dès lors, comment penser qu'elle ait pu fléchir de nouveau, à une certaine époque byzantine, pour revenir, en cette fin de siècle, à son état normal? Dans la musique grecque contemporaine, en effet, la gamme naturelle de *ré* constitue le mode fondamental de l'*octoêchos.*

2° L'*exercice martyrique* découvert dans le Ms. 811 du Métochion du Saint-Sépulcre (Constantinople). Exercice reproduit sous vingt formes diverses par Koukouzélès & les magisters byzantins (3).

3° Le système dit de la *Roue* (τροχός), & l'énallage des Martyries (4).

4° Enfin, le propre témoignage des théoriciens corroboré par l'étude analytique des chants byzantins.

La conclusion générale à tirer de ces quatre chefs de preuve est la suivante :

Le soi-disant chromatisme de certaines gammes mis à part, l'analogie des modes byzantins & latins est indiscutable. En effet, la théorie de l'*octoêchos* est exactement celle que nous trouvons exposée dans les traités du pseudo-Hucbald (5) & dans vingt autres documents latins, notamment le Ms. 780 de la Bibliothèque Nationale.

(1) *La Mélopée,* &c., p. 10-11, 107, 111.

(2) *La Mélopée,* p. 17-18.

(3) Βυζαντινά χρονικά, Janv. 1899, pl. n° 1, 2, 3.

(4) Dom Gaïsser avance (*Rev. Bénéd.,* Déc. 1899) que j'ai traité la question *ex professo :* il n'en est rien. J'ai traité avec quelque étendue (Βυζ. χρον., Janv. 1899) de l'origine des signes martyriques, & non de leur valeur. A mon avis, cette dernière question est inséparable d'une étude complète sur les *êchoi* byzantins; c'est alors seulement qu'il sera facile & opportun d'éclaircir certains points obscurs.

(5) *Musica Enchir.,* Gerbert, *Script.,* t. I., p. 153, 214. — Gevaert, *Les Origines du chant liturgique,* &c., p. 69, 76.

D'ailleurs, les *apêchémata :* Noanoéané, Noéagis, &c., les dénominations arithmétiques des tons, leur symbolisme & leur identification avec les anciens tropes grecs, tout cela ne suffisait-il pas à nous renseigner sur la véritable origine des modes latins ?

Dans la nomenclature de leurs *Êchoi* les Byzantins énumèrent d'abord les quatre authentiques, puis les quatre plagaux. Les Latins, qui ont varié de coutume, comptent leurs modes en allant successivement de l'authentique à son plagal relatif. En réalité, cette manière de procéder n'influe en rien sur la véritable analogie des *êchoi* & des tons grégoriens : on en jugera par cette simple comparaison.

Êchoi Byzantins				**Modes Latins**			
I	ré	V	la	I	ré	II	la
II	mi	VI	si (1)	III	mi	IV	si
III	fa	VII	do	V	fa	VI	do
IV	sol	VIII	do / ré	VII	sol	VIII	do / ré

Toutefois, n'y aurait-il pas lieu de simplifier, ici comme ailleurs, la terminologie musicale & de n'admettre qu'une seule façon d'énumérer les modes ? A ce propos, M. Gevaert conseille de dire tout uniment : mode d'*ut*, mode de *ré*, &c., & d'abandonner, en tout cas, l'usage des termes antiques, puisque l'identification des modes ecclésiastiques avec les tropes est une absurdité démontrée depuis longtemps (2).

Aussi bien, ne peut-on se garder de tout étonnement en voyant un musicien comme Dom Gaïsser se constituer le défenseur quand même de la vieille théorie byzantine. Quelque bonne volonté qu'on veuille bien y mettre, il est difficile d'accepter une conclusion aussi singulière que celle-ci : « La gamme normale byzantine n'est plus celle de *mi* de l'ancien dorien, ni celle de *ré* du πρῶτος latin, mais celle de *ré* ayant à la clef la garniture ♭. » Ce qui nous ramène en fait à l'antique dorien. « C'est grâce à ce procédé (constituant un chromatisme purement apparent) que les ἦχοι rentrent dans les anciens types auxquels la tradition les a assimilés. Aussi devinons-nous maintenant le véritable rôle des assimilations (3). » ! La dernière étude de

(1) Chez les Byzantins comme chez les Latins, le deuxième mode plagal n'a pas tardé à se chanter une quinte plus bas. Quant à la gamme chromatique avec tonique *ré*, regardée aujourd'hui dans la musique grecque comme le véritable plagal du deuxième *êchos*, ce n'est pas autre chose que le ton byzantin dit *Nénano*. Cf. *Echos d'Orient*. Avril 1900, p. 216.

(2) *Mélopée*, p. 26-27.

(3) *Rev. Bénédictine*, Déc. 1899, p. 535, 541. La théorie modale développée par D. Gaïsser est à mon humble avis une pure utopie. L'auteur prend soin de nous dire que dans son travail il « a pris pour point même de départ la théorie actuelle » ; il fait, en outre, un appel fréquent à la pratique des Grecs modernes, mais en vérité je ne vois nullement de quelle théorie & de quelle pratique il entend parler.

Dom Gaïsser sur le *Système de la Roue* (τροχός), reposant sur cette belle conclusion, me paraît tout aussi erronée, sinon plus.

Pour terminer, il est juste d'observer que l'essai d'assimilation tenté par M. Bourgault-Ducoudray reste de beaucoup le seul acceptable, fondé qu'il est, non sur de simples rapports de nomenclatures, mais sur l'étude comparée des anciennes harmonies grecques (1).

J. Thibaut,
des Augustins de l'Assomption.
(Constantinople.)

Arnaldo Bonaventura. **Progrès et Nationalité dans la musique.** (*Suite.*)

On peut, comme je l'ai déjà dit, distinguer dans l'œuvre musicale la partie descriptive de la partie affective. Si les prêtres, dans le chœur d'*Aïda*, élèvent leurs hymnes à l'*immense Phta* avec des formes typiquement orientales, Aïda, Radamès & Ammeris expriment modernement, à l'européenne, les luttes de leurs âmes tourmentées par la jalousie & par l'amour : si l'orchestre, dans l'*Africaine,* se sert de thèmes indiens pour la *Marche,* Selika chante modernement, à l'européenne, son duo d'amour avec Vasco de Gama; si le *Ranz des vaches* donne un coloris suisse à l'ouverture de *Guillaume Tell,* cela n'empêche pas que Guillaume, Arnold & Mathilde s'expriment en style italien. Dans la partie affective de l'œuvre musicale, c'est le sentiment humain qui jaillit & qui vibre ; & le sentiment humain, justement parce qu'il est humain, tient de tous les temps & de tous les pays ; & l'œuvre d'art qui par l'inspiration du génie le comprend, l'interprète, le reproduit, appartient, elle aussi, à tous les temps & à tous les pays. Seul, le décor de la scène est *local.*

Enfin, quand on traite de l'opéra théâtral, il faut distinguer la nationalité de l'auteur & celle des personnages du drame. En effet, lorsqu'on veut étudier la nationalité de la musique & les modifications qu'elle peut subir, il faut considérer la musique *en elle-même,* abstraction faite du *sujet* de l'action dramatique. — Pourquoi ne disons-nous pas que la *Traviata* est un opéra français ? que l'*Aïda* est un opéra égyptien ? que *Faust* est un opéra allemand ? que *le Barbier de Séville* est un opéra espagnol ? Néanmoins l'illusion esthétique éprouvée par le spectateur au théâtre est qu'il assiste au drame parisien de *la Dame aux Camélias,* au roman amoureux de l'esclave africaine, aux aventures de la belle Gretchen, aux saillies, aux traits d'esprit de Figaro. — Mais, sans tenir compte que dans les actions dramatiques on prend presque toujours pour sujet des faits humains qui auraient pu se passer également dans un lieu ou dans un autre, il faut bien convenir que l'illusion relative au

(1) *Études sur la musique ecclés. grecque,* p. 55-60.

lieu où se passe l'action est produite en grande partie par d'autres moyens plutôt que par la musique : par le sujet, par les paroles du drame, par la mise en scène, par les costumes, &c. La musique par elle-même ne se conforme pas & ne peut pas se conformer à la nationalité des personnages qui agissent sur la scène, ni au lieu ni au temps où se passe l'action.

Pacini a beau faire des recherches sur la musique grecque pour écrire son opéra de *Sapho* : rien de grec, au point de vue de la musique, ne se rencontre dans son opéra. Pietro Mascagni a beau introduire des instruments japonais dans son opéra d'*Iris* : ôtez les scènes, les bijoux, les éventails, les parapluies, que reste-t-il de japonais dans sa musique ?

Pour la même raison je crois que les critiques qui prétendaient que Meyerbeer était le créateur de l'opéra historique étaient dans l'erreur. — La musique des *Huguenots* ne changerait pas de nature si, comme M. Hanslik l'observe(1), au lieu de la lutte entre les protestants & les catholiques il s'agissait de la lutte entre les Gibelins & les Guelfes. Pour cela on a pu, comme vous le savez, représenter aussi les *Huguenots* sous le titre de *Anglicans*, en changeant tout à fait le libretto de Scribe, en transportant l'action en Angleterre, en substituant Henriette de France à Valentine, Cromwell à Marcel, &c. ; & de même les *Vêpres Siciliennes* de Verdi se transformèrent en *Giovanna di Guzman*. — Ces distinctions étant faites, laissons pour le moment de côté la musique populaire, la partie descriptive de la musique, les sujets des opéras lyriques ; considérons brièvement la musique dite *savante*. Quels sont les éléments qui, au point de vue de ce caractère national, servent à donner à la musique le cachet ethnique ? c'est, à mon avis, jusqu'à un certain point le *Rythme*, qui, par exemple, prend des formes régulières, claires, carrées, dans la musique italienne, des formes vagues, indéfinies, dans la musique allemande, des formes vives & sautillantes dans la musique française, — ensuite & plus encore, c'est la *construction de la période*, du discours mélodique. On a dit avec raison que la caractéristique des peuples du Nord est tout entière dans les sentiments qui *persistent*, & celle des peuples du Midi dans les sentiments qui *éclatent* : voilà pourquoi, non pas dans une phrase, mais dans l'ensemble d'une œuvre musicale on peut, toujours jusqu'à un certain point, reconnaître le type national, qui conduit les uns aux chaudes expansions, les autres aux longs développements analytiques. Mais l'élément principal sur lequel le type ethnique se fonde est constitué, à mon avis, par la *tradition* antique & constante, par l'usage habituel de ces formes indigènes, spontanées, primitives, qui sont conformes au génie de la race.

Or, l'usage de ces formes, nettement accusées dans la musique populaire, subit dans la musique savante de sensibles modifications, qui deviennent plus apparentes à mesure que l'art avance & que l'échange des productions artis-

(1) Hanslik. *Del bello nella Musica*, Milano, Ricordi.

tiques entre les peuples devient plus fréquent. — C'est pour cela que le caractère national paraît avec des traits plus saillants dans les œuvres des compositeurs purs, qui n'ont pas ressenti l'influence de l'art étranger, & chez les peuples qui ont eu moins de contact avec les autres. — Aujourd'hui encore la musique qui conserve le plus son type national est celle des nations chez lesquelles l'influence de l'art italien, qui autrefois s'imposa à l'art de l'Europe entière, n'arriva pas ou n'arriva que très faiblement : — telle la musique des modernes compositeurs norvégiens & suédois.

D'un côté donc le progrès, de l'autre l'influence de l'art étranger, voilà les causes principales par lesquelles, en passant de la musique populaire à la musique savante & dans la marche évolutive de celle-ci, le primitif & naïf caractère national bien souvent s'affaiblit, en provoquant les lamentations dont j'ai déjà parlé. Ces causes agissent sur toutes les manifestations de l'art & même en dehors de l'art : dans le commerce, dans l'industrie, dans les mœurs, dans les habitudes de la vie. — Aujourd'hui, presque partout en Europe, on vit de la même manière : l'esprit européen suit les mêmes inclinations, il a un fond commun de culture, presque une identité d'intentions & de buts. Que ce soit bien, que ce soit mal, il n'en est pas moins vrai que la couleur locale se perd jusque dans les mœurs. On s'habille, on se nourrit partout de la même manière ; partout on prend les mêmes distractions, & les Français, comme les Italiens, comme les Allemands, comme les Russes, comme les Espagnols, montrent les mêmes prédilections pour le théâtre ou pour les vélos, pour le café-chantant ou pour le Lawn-Tennis. La littérature & l'art dramatique également deviennent cosmopolites, ce qui est du reste naturel, car, si la vie s'uniformise, l'art aussi, qui veut la représenter & qui a partout sous les yeux les mêmes spectacles, prend nécessairement un caractère uniforme. — Mais la musique, bien plus que les autres arts, ressent l'influence de ces causes, étant, par nature, un langage indéfini & *commun*.

M. Bertrand l'a bien relevé dans son livre sur les nationalités musicales ; lorsqu'on lit dans les journaux qu'au Covent-Garden de Londres on donne les *Huguenots* ou *Robert le Diable*, songe-t-on qu'il s'agit, dans un théâtre *anglais*, de la traduction *italienne* d'opéras composés en *français* par un *Allemand* ! Ce serait donc la tour de Babel, la confusion des langues ! — C'est que cette langue est commune à tous les peuples du monde. On a justement observé que, si Eschyle, Shakspeare, Corneille ont eu quelquefois les mêmes idées, ils n'eurent jamais les mêmes mots pour les exprimer ; tandis que le compositeur de musique se sert toujours des mêmes moyens pour traduire ses inspirations. L'art musical moderne repose sur des principes communs & est gouverné partout par les mêmes lois. Si la musique grecque avait, comme il semble & pour le peu qu'on en sait, une base tout à fait diverse de la nôtre, on comprend qu'elle puisse avoir eu aussi un type tout à fait autre ; si les Arabes ont dix-huit degrés dans leur gamme, de la tonique à l'octave,

& si les Indiens en ont vingt-deux, l'on comprend qu'ils puissent créer une musique tout à fait différente de la nôtre & qu'ils restent indifférents devant notre art, comme nous devant le leur. Mais en Europe la musique moderne se fonde sur un système unique soit pour la gamme, soit pour la tonalité. Partout la gamme se compose des mêmes sept notes dans leurs intervalles fixes..., partout il n'y a que deux tonalités, majeure & mineure. Rien n'est resté des anciens modes : ni des grecs, (Lydien, Phrygien, Dorien...), ni de ceux du moyen âge; & les huit tonalités, authentiques & plagales, qui formaient jadis le système musical se sont rétrécies & fondues en deux seulement. Donc la langue qui sert à notre musique est langue universelle & unique. — Universelle & unique aussi est la science de l'Harmonie & du Contrepoint, réglée partout par les mêmes lois. De manière que, si je puis ainsi m'exprimer, le matériel dont les compositeurs disposent pour la manifestation de leurs pensées musicales est le même partout.

Mais la musique n'est pas seulement un langage universel & commun par excellence; elle est aussi un langage *indéfini,* qui ne peut exprimer que des idées musicales. D'un tableau, d'une sculpture, on peut dire que le sujet est une scène de famille, une bataille, un paysage, un portrait; en musique, malgré les utopies des symphonistes à programme, il faut se contenter de dire, par exemple, que le thème de la Symphonie en ut de Beethoven est : *sol, sol, sol, mi...,* une phrase, une idée, une pensée *musicale.* Pour cela la musique ne perd pas de sa puissance, de sa suggestion : aussi, en lui ôtant les facultés significatives, elle garde intacte sa vertu mystérieuse & secrète pour agir d'une façon merveilleuse sur notre âme. Nous ne devons pas lui demander plus qu'elle ne peut nous donner : nous ne devons pas la forcer, la dénaturer, la faire sortir de ses bornes. Aujourd'hui nous assistons à une étrange interversion des arts. La peinture, au lieu de reproduire le monde sensible, tâche de signifier symboliquement les idées, en se changeant en poésie; la musique, par la recherche des couleurs, veut tenir le pinceau; & la poésie tend à se faire en même temps musique & peinture, en se transformant en *audition colorée* ! Non, non : laissons chaque art dans ses limites. Quant à la musique, c'est seulement la beauté des *idées musicales* que nous devons rechercher dans le plus pur, dans le plus élevé des arts ! Langage commun, langage indéfini : telle est donc la musique; &, si tels sont ses caractères principaux, on comprend sans efforts que bien vive doit être sur elle l'action des causes d'où dérive l'affaiblissement du type national. — La première de ces causes est le progrès. *Dans la musique,* écrivait M. Lavoix, *il n'y a pas de décadence; il n'y a que des transformations.* Et l'affirmation est juste en ce sens que, tout en rencontrant dans l'histoire de la musique des périodes qu'il a été convenu d'appeler *décadence,* & qui peut-être le sont effectivement, même dans ces périodes & malgré toutes les erreurs, le progrès continue sans interruption sa marche triomphale.

Une des formes musicales qui est, par exemple, des plus sujettes à se fourvoyer, à s'égarer, c'est l'opéra théâtral. La Camarade Florentine, qui la première créa le drame lyrique, eut sans doute l'idée beaucoup plus saine & beaucoup plus élevée que celle qui fut adoptée par les compositeurs italiens du XVIIIe siècle. Plus tard encore, c'est-à-dire dans la première moitié de notre siècle, la direction du drame lyrique fut, comme conception, moins élevée, quoique le ciel musical fût semé de rayonnantes étoiles. Mais, si nous faisons abstraction de l'idée générale qui a formé le mélodrame, idée qui tient à l'œuvre d'art dans son ensemble, non à la musique en elle-même, & qui varie naturellement selon les temps, selon les conditions de l'art, selon l'impulsion qui lui est donnée par l'idée personnelle des compositeurs ; si nous passons à considérer la musique en elle-même & si nous comparons les essais de Peri & de Caccini avec ceux de Monteverdi, & si ensuite nous les comparons avec la musique de Paisiello, de Cimarosa, de Pergolesi ; si après Gluck nous passons à Spontini, à Mozart, à Rossini, à Meyerbeer, à Bellini, à Verdi, à Gounod, à Wagner, &c., nous devons reconnaître que la musique a toujours été en progrès, bien que les *laudatores temporis acti* aient toujours crié qu'elle était dans un état de décadence, pour ainsi dire permanente !

Donc, progrès, progrès, toujours progrès ; mais progrès signifie, comme Spencer l'a dit, passage de l'homogène à l'hétérogène. — Tel étant le progrès, il est bien naturel que son développement agisse sensiblement sur le type national de la musique : car la loi esthétique de ce développement consiste dans une continuelle divergence de l'art de sa mission originaire, de son expression primitive : & toute l'histoire nous démontre que l'art, dans son évolution progressive, devient toujours plus aristocrate & moins populaire. Par conséquent, le caractère ethnique, qui paraît très vif dans la musique populaire, se montre moins clair & moins éclatant à mesure que l'art s'affine & qu'à la masse populaire anonyme se substitue l'individualité de l'artiste. — Pendant la lutte, le goût varie, se modifie, s'adapte aux nouvelles impressions, qui, accueillies d'abord par un petit nombre de personnes, obtiennent ensuite une plus grande faveur & finissent par s'imposer à tout le monde. Voilà bientôt les nouvelles formes acceptées & adoptées ; & voilà par conséquent mises de côté ou du moins modifiées les formes anciennes. Voilà pourquoi la musique subit très profondément la vogue du moment & se soumet aux exigences de l'époque où elle naît. — Et alors, abstraction faite de la nationalité des auteurs, les *ariettes* de Cimarosa prennent le type même de celles de Mozart, les *récitatifs* de Carissimi ressemblent à ceux de Händel, les sonates pour violon de Tartini à celles de Leclair, &c. — Aujourd'hui encore les compositeurs n'adoptent-ils pas dans tous les pays à peu près les mêmes formes ? Et n'y a-t-il pas aussi en musique la tyrannie de la mode ? Il serait pour cela bien intéressant & curieux de comparer les productions musicales universelles d'une époque avec celles d'une autre, & d'observer

que souvent ces caractères typiques, qu'on a coutume d'attribuer à la nationalité de la musique, tiennent au contraire à son progrès, à son évolution continuelle. On a dit longtemps, par exemple, que l'Italie a le privilège des inspirations mélodiques, tandis que l'Allemagne a le privilège du genre symphonique & harmonique. Mais, si nous interrogeons l'histoire, elle nous répond d'un côté que les anciens compositeurs italiens furent aussi profonds contrepointistes que les Allemands, qu'ils cherchèrent d'abord le progrès dans la complication harmonique des messes à neuf chœurs, à cinquante parties réelles, à trois orgues, &c., & qu'à certaines de leurs œuvres on peut reprocher plus de sévérité, plus d'aridité, même plus d'abstruserie qu'aux œuvres allemandes ; d'autre part l'histoire nous répond qu'il faudrait bien appeler *italiens* (si par italien nous voulons entendre *facile, clair, spontané*) bien des chants de Mozart, de Beethoven, de Schubert, de Mendelssohn, chants passionnés, inspirés, sublimes, dont la forme est parfaitement plane & carrée. — L'histoire nous répond que la mélodie, dans l'opéra italien, n'était, au début, qu'une déclamation, un récitatif, une mélopée, & que les idées de Wagner sur le drame musical se rapprochent beaucoup des idées de la Camarade Florentine, comme du reste les idées de Gluck s'en rapprochaient au point que M. Bellaigue pouvait écrire : « La réforme de Gluck fut moins une révolution qu'une restauration : la mise en un jour nouveau & plus éclatant, la promotion à la beauté supérieure & totale du plus ancien & du plus pur idéal italien : celui de la Renaissance, celui des fondateurs de l'opéra, les Peri, les Caccini, les Monteverdi. »

D'ailleurs Gluck théoricien n'est pas le même que Gluck praticien. M. Bertrand écrivait de lui : « Gluck fait profession de ne céder à aucune complaisance pour la musique & de la sacrifier à la stricte expression du drame. Ne vous y fiez pas trop : vous le verrez répéter deux & quatre fois à l'italienne le même membre de la phrase : il aime les reprises symétriques, il affectionne la forme traditionnelle du Rondeau. » C'est ainsi qu'il y a d'anciens opéras allemands, ceux de Gluck compris, qui sont bien plus simples, bien plus faciles, bien plus *italiens* que plusieurs opéras de nos compositeurs modernes : & la raison est que les formes de l'art changent suivant la marche du temps plus que la nationalité des auteurs.

J'espère donc avoir démontré que le progrès, cette *nécessité bienfaisante,* comme Spencer l'appelait, a une grande influence sur le type national de la musique & en modifie les caractères primitifs, & que les lamentations des critiques sur l'affaiblissement du type national dans l'œuvre d'art trouvent leur raison d'être dans la marche évolutive de l'art même, qui, en se développant, se transforme de ruisseau en torrent ! — Mais le progrès de l'art ne doit pas seulement se considérer dans les diverses époques historiques ; il doit se considérer aussi dans l'individualité des compositeurs & dans leur production personnelle. — Les critiques ont toujours reproché à tout compo-

siteur de s'être éloigné, dans ses compositions successives, de cette limpidité du type ethnique qui resplendissait dans ses ouvrages primitifs : & cela toujours parce que l'on confond souvent la nationalité avec le progrès. Il est évident que les compositeurs de tous les temps & de tous les pays tendent à s'élever toujours vers des formes plus choisies & plus compliquées. Rossini, qui avait commencé par la *Cambiale di Matrimonio,* parvient au *Guillaume Tell;* Bellini, parti de la *Bianca e Gernando*, arrive aux *Puritani*, que, comme j'ai dit déjà, on trouvait orchestrés à l'allemande; Verdi, qui avait débuté avec *Oberto* ou *Nabucco*, parvient à l'*Othello* & au *Falstaff*, toujours sous le reproche de se germaniser. En Allemagne aussi, Beethoven, après ses premières Sonates, son mélodique Septuor, ses Romances pour violon, arrive aux grandioses Quatuors de sa dernière manière, à ses colossales Symphonies; Wagner parvient à la philosophique profondeur de sa Tétralogie. Et alors, en confondant la question de la nationalité avec la question du progrès, aux Allemands qui commencent on dit qu'ils écrivent à l'italienne ; aux Italiens qui avancent on dit qu'ils écrivent à l'allemande ! Mais il est temps de considérer en peu de mots un autre élément qui agit sur le caractère national de la musique, c'est-à-dire l'échange entre les peuples de leurs productions artistiques.

On a percé les montagnes, on a réuni la Méditerranée à l'Océan; & même (on peut vraiment le dire aujourd'hui !) la grande muraille de la Chine est tombée ! Mais la musique avait précédé déjà toute moderne facilité de communication entre les peuples & aujourd'hui encore la précède. Elle n'attend pas que vous alliez la chercher chez elle : elle vient à vous d'elle-même. Ainsi a lieu un échange d'idées, de sensations, d'impressions : les génies des diverses nationalités se comprennent, se mêlent, se fondent, insensiblement, presque sans s'en apercevoir. Dans l'œuvre musicale d'un compositeur étranger l'on rencontre de nouvelles formes, de nouveaux rythmes, une façon nouvelle d'harmoniser, de nouveaux mouvements de la phrase mélodique, des cadences nouvelles; & on les goûte & on les aime. Alors, bon gré mal gré, on imite ces nouveautés, qui entrent peu à peu dans le domaine public & deviennent même à la mode. Voilà donc de nouveaux procédés, de nouvelles formes acquises ainsi à l'art national, dérivées de l'art étranger & modifiant le type de notre art. Quelquefois ce n'est que du renouveau. Certaines formes que l'art moderne français croit avoir empruntées à l'art italien ou à l'art allemand étaient au contraire, à l'origine, vraiment françaises de naissance; certaines cadences (surtout celle sur la *seconde* du ton) entrèrent dans la musique italienne actuelle, lorsqu'on connut les productions de la musique française moderne de Gounod, de Bizet, &c. Il sembla alors qu'on introduisait un élément propre de la musique française dans la musique italienne. Au contraire, ces cadences étaient propres à la musique italienne plus ancienne, c'est-à-dire à la musique italienne sacrée & profane du XVIIe & du XVIIIe siècle. Du golfe de Naples, des Églises romaines, des rives de l'Arno, de la Lagune vénitienne,

elles avaient émigré sur les rives de la Seine, & maintenant des rives de la Seine elles revenaient en Italie. — C'est ainsi qu'entre les génies des peuples ont lieu des unions qui, dans certains moments historiques, sont peut-être nécessaires. En attendant, Wagner lui-même pensait ainsi, lorsqu'il écrivait à Boito en ces termes : « Peut-être est nécessaire un nouvel hyménée entre les génies des peuples : & dans ce cas il ne pourrait exister pour nous Allemands un plus beau choix d'amour que celui qui unirait le génie d'Allemagne à celui d'Italie : si mon pauvre *Lohengrin* devait être le messager de ces noces idéales, il lui serait vraiment échu une admirable mission. »

En effet qui niera ce que les compositeurs d'une nation doivent aux compositeurs d'une autre ? Qui voudra nier aussi l'influence particulière que le génie d'un seul homme exerce sur toute la production artistique de son temps ? Tout le monde sait qu'à l'apparition de Rossini presque tous les compositeurs de l'époque devinrent Rossiniens, même hors des frontières d'Italie, puisque le torrent sorti de la *fantaisie* du Cygne italien les emportait dans ses ondes ; tout le monde sait que, lorsque Gounod parut en France, on chercha partout à imiter le style de son *Faust ;* & il est inutile de parler de l'influence exercée par l'œuvre de Richard Wagner.

Il est vrai que l'on cherche quelquefois à réagir contre l'importation de l'art étranger ; il est vrai que l'on a quelquefois recours, pour en empêcher la diffusion, à des moyens aussi odieux que ridicules ; on a crié, même en Italie, *à bas Wagner !..* on a publié ailleurs des arrêtés préfectoraux qui défendaient l'exécution d'opéras étrangers. Mais heureusement il faut bien autre chose que des partis pris & des arrêtés préfectoraux pour suffoquer les manifestations artistiques d'un peuple & pour empêcher qu'elles s'introduisent dans celles d'un autre !

Enfin, que l'on excuse ce *chauvinisme* tout de surface, mais qu'il soit permis à un Italien de rappeler, puisqu'elle se rattache à la question de la nationalité de la musique, une gloire incontestable de sa chère & bien-aimée patrie.

Il y eut un temps pendant lequel la musique italienne s'imposa à tout le monde. Alfred de Musset chantait :

> ... Harmonie ! Harmonie !
> Langue que pour l'amour inventa le génie,
> Qui nous vint d'Italie & qui lui vint des cieux !

Lorsque les ténèbres du moyen âge commencèrent à se dissiper & après que l'École franco-flamande eut donné à l'art une si forte impulsion, le sentiment (comme M. Rolland l'a bien relevé dans son admirable ouvrage sur les *Origines du drame lyrique*(1)) entra dans la musique, qui, jusqu'alors,

(1) Paris, Thorin, 1895.

n'avait été qu'un exercice mathématique de savants. Le mouvement dans ce sens, commencé par Josquin, fut accompli par le grand Palestrina, le père de la musique moderne. Mais chez lui, & aussi chez les madrigalistes du XVIe siècle, la musique demeurait encore circonscrite dans le cercle de la polyphonie vocale.

A Vincenzo Galilei & à Giulio Caccini revient l'honneur d'avoir les premiers introduit le chant à une seule voix, c'est-à-dire la *Monodie*, qui devait être la base de l'art nouveau. Le nouvel art, l'opéra, naquit à Florence; & à sa naissance se rattachent dans l'immortalité de la gloire les noms de Peri, de Caccini, de Corsi, d'Emilio Del Cavaliere, du poète Ottavio Rinuccini. L'opéra, né dans le milieu aristocratique des cours & des palais, descend bientôt jusqu'au peuple & se propage, surtout par le mérite de Claudio Monteverdi. Il passe rapidement de Florence à Rome, à Naples, à Venise, & franchit les frontières d'Italie. Plusieurs artistes italiens vont interpréter l'opéra en Allemagne & en France, & les artistes étrangers viennent en Italie pour les étudier.

En France Baïf fait connaître l'opéra italien, & alors on décide de créer des *Académies d'opéra sur le pied de celles d'Italie;* enfin le grand Lully, florentin, celui qui, selon M. Rolland, savait concilier *l'émotion italienne et le bon goût français,* donne une si grande impulsion en France à l'opéra lyrique que, dit encore M. Rolland, *il est douteux que sans le Florentin notre opéra français eût réussi à se fonder.* — L'art italien pénètre aussi en Angleterre. Dryden disait : « Pour la musique l'école italienne doit dicter la loi. » Purcell lui-même, le plus grand des anciens compositeurs anglais, s'était initié au style des Italiens & disait : « C'est en étudiant les Italiens qu'on pourra élever en Angleterre la musique, cet enfant au maillot ! »

En Espagne comme en Russie la musique italienne exerça pendant longtemps un empire absolu. Et l'on ne peut oublier qu'autrefois, & maintenant encore, l'idéal de tous les artistes fut & est de pouvoir faire un voyage en Italie pour s'abreuver aux sources de l'art, ainsi que firent Händel, Hasse, Gluck, Mozart & bien d'autres, tandis que plusieurs musiciens d'Italie, tels que les Scarlatti & le grand Porpora, qui fut le maître de Haydn, allèrent en Allemagne.

En même temps l'art du chant & l'art du violon se répandaient dans l'Europe par des artistes italiens. Les *virtuoses* de chant parcoururent le monde entier avec tant de succès que Mme de Staël pouvait écrire : « Qui n'a pas entendu le chant italien ne peut avoir l'idée de la musique. » Quant au violon, c'est à Corelli, le grand chef d'école, que se rattachent les générations des violonistes en Italie, en France, en Allemagne, en Angleterre, puisque de lui dérivèrent Pinendel, Conneibach, Cramer & Danner, Eck & Spohr, l'école allemande; de lui, c'est-à-dire de ses successeurs, Tartini, Nardini, Pugnani & Viotti, dérivèrent Baillot, Habeneck, Alard, l'école française; & Francesco

Geminiani de Lucques, élève aussi de Corelli, fut celui qui fonda en Angleterre l'école du violon.

Comme le violon devait son perfectionnement aux grands luthiers italiens, les Amati, les Guarneri, les Stradivario, de même l'*oboe* était créé par les Besozzi, de Parme, le *basson* par le chanoine Afranio, de Pavie. — Mais un autre instrument aussi devait à l'Italie sa naissance : un instrument qui, synthétisant l'orchestre, devait bientôt se répandre. Bartolomeo Cristofari fut l'inventeur du piano ! Quand j'aurai enfin rappelé qu'à Gregorio Allegri on doit les premiers quatuors, que l'école du piano fut fondée par Clementi, que Schubert fut élève de Salieri, que Meyerbeer commença en style rossinien, qu'au Conservatoire de Paris présida longtemps Cherubini, & que, non sans raison, on a institué les *Prix de Rome*, je pourrai conclure que le sang de la musique italienne s'est infiltré dans les veines de l'art européen.

Avec la même franchise, avec la même indépendance de jugement, je suis prêt à reconnaître qu'aujourd'hui l'art musical italien ressent beaucoup l'influence de l'art étranger : — du grand art de la jeune école française, qui a pris sa place avec tant d'éclat, & qui, par sa grâce, par son élégance, par son bon goût, par son sens de la modernité, a conquis tant de compositeurs italiens ; de l'art allemand, qui, par les œuvres colossales de Wagner, a bouleversé toutes les idées esthétiques du drame musical ; de l'art suédois & norvégien, qui, par sa fraîche originalité, charme les compositeurs de mon pays. — C'est un échange continuel de productions artistiques, qui conduit à l'*éclectisme*, & qui, malgré tout, affaiblit le caractère national dans l'œuvre d'art.

Est-ce un bien ? est-ce un mal ? — Je crois que chaque peuple doit mettre le sceau national à ses manifestations artistiques, jusqu'à un certain point & tant que la nature particulière de la musique le permet : mais je crois aussi que l'on doit accorder une large hospitalité à l'art étranger & qu'il n'y a rien à craindre du contact intellectuel des nations. — Je crois aussi qu'on peut profiter de l'art étranger sans renoncer à la physionomie nationale, & qu'il n'est nullement nécessaire de choisir d'une façon absolue entre la tradition locale & la vie commune, entre l'individualité nationale & l'universalité humaine, mais qu'on peut trouver, entre ces deux forces, un accord qui les fasse harmoniser entre elles. Je crois surtout que l'on doit toujours profiter du progrès & de l'évolution de l'art, de quelque pays qu'ils proviennent : « La grande musique, écrivait jadis M. Fouillée, de l'Institut de France, sans cesser d'être individuelle par le génie du musicien & nationale par l'influence du milieu, deviendra de plus en plus internationale, humaine, universelle.... Fille de l'harmonie, la musique est parmi les arts un de ceux qui contribueront le plus à l'harmonie universelle ! »

En effet, malheur à nous si le *Chauvinisme* devait s'introduire dans l'art !

ARNALDO BONAVENTURA,
Académicien honoraire de l'Institut musical, Florence.

L'École de la critique musicale. — *Notules.*

I

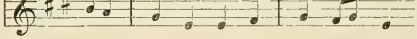
Autant l'analyse *thématique* d'une œuvre musicale me paraît légitime, quand il faut apprécier une symphonie, autant il me semble qu'elle est dangereuse & qu'on ne doit pas en abuser, quand il s'agit d'un opéra. Reproduire, en les numérotant, *tous* les thèmes d'une œuvre lyrique, c'est d'abord un procédé vraiment trop commode, qui dispense le critique d'avoir des idées ; en second lieu, c'est fastidieux ; enfin, cela me semble contraire aux intérêts du compositeur, car cette suite embrouillée de schémas musicaux & d'étiquettes ne permet de saisir ni le caractère dramatique, ni la *couleur* de l'œuvre analysée. Il ne faudrait jamais citer un thème, fût-il conducteur au non, que pour les observations d'ordre esthétique dont il peut être l'objet. En outre, quand on apprécie un motif au point de vue de l'expression, il faut se garder de certains entraînements puérils. Dans un article consacré, il y a une semaine, à l'*Ouragan* de M. Alfred Bruneau (article d'ailleurs sérieux & plein de choses excellentes), un de nos confrères de la presse belge cite le « motif de la Mer » & ses *42* transformations. Il le fait précéder des lignes suivantes : « Ce thème, qu'on retrouve à chaque instant sous des formes multiples & changeantes comme la mer elle-même, crée autour du drame, par sa puissance évocatrice, une véritable atmosphère marine *exhalant la saine et puissante odeur des grands souffles du large, tout embaumés d'iode et de sel.* » (*Guide musical*, n° du 8 sept.). Une mélodie qui évoque le parfum du sel..., c'est évidemment exagéré. Il faut éviter cela.

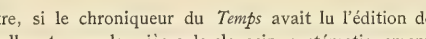
*
* *

Un critique musical vraiment digne de ce nom, me paraît tenu de connaître les principales éditions des grandes œuvres classiques, tout comme un critique littéraire sérieux est tenu de connaître les éditions des *Pensées* de Pascal ou des *Sermons* de Bossuet. Entendons-nous bien, & prenons un exemple. Il serait absurde d'exiger qu'un critique ait comparé minutieusement toutes les éditions du *Don Juan* de Mozart & qu'il en connaisse les moindres variantes ; mais ce qu'on doit exiger, c'est qu'il sache au moins l'existence de ces éditions, &, *grosso modo*, leur valeur. Se lancer dans l'histoire musicale & dans la critique sans avoir fait un peu de bibliographie, c'est une entreprise bien imprudente.

Je faisais ces réflexions en lisant dans le journal *le Temps* (n° du 3 septembre) un article signé d'un nom très estimé par les musiciens & consacré à l'édition des œuvres de Rameau que poursuit en ce moment la maison Durand avec le concours de MM. Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Charles Malherbe. Dans le but louable de faire valoir cette publication, l'auteur de l'article s'exprime ainsi : « *Il n'existait jusqu'ici, de Rameau,* avec les partitions anciennes, *qu'une version imprimée vers le milieu du dernier siècle,* version où les fautes ne sont pas rares, &c... » D'abord, je ne vois pas en quoi une *version de Rameau*, « imprimée vers le milieu du dernier siècle », peut être distinguée des « partitions anciennes » de Rameau, ce dernier étant mort en 1764 ; mais que pensez-vous de cette phrase : « Il n'existait *jusqu'ici*, de Rameau, qu'*une* version, &c... » ? N'est-ce pas en 1887, à Leipzig, chez un certain Breitkopf, qu'*Hippolyte et Aricie*, les *Indes galantes*, *Platée*, les *Fêtes d'Hébé*, *Zoroastre*, ont été édités pour l'usage des pianistes par un certain Ch. Poisot ? Que dire des pièces de clavecin ! on les trouve dans les grands répertoires (répertoires de Reinecke, de Reichardt, de Schultz, de Roitzsch, de Schröder, de Schletterer, de Pauer, de Dupont, j'en oublie sans doute) ; en outre, ils sont légion, ceux qui ont donné des « versions » de Rameau. Je citerai, au hasard de mes souvenirs : Reissmann, G. Martucci, Kroll, H. Krigar, Hilpert, Fr. Hermann, Bussmeyer, Bonawitz, Zellner, H. Riemann, Kretzschmar... (pour ne parler d'aucun

Français). La *Revue* qui veut bien accueillir ces notules est trop sérieuse pour que j'entreprenne de prouver qu'il a été donné, au XIXe siècle, plus d'une « version » de la pièce suivante : (*Fanfarinette*), ou de ce *rigaudon* :





En outre, si le chroniqueur du *Temps* avait lu l'édition dont il parle, il aurait constaté qu'elle est, pour les pièces de clavecin, systématiquement inexacte.

(A suivre.) X...

Promenades et Visites musicales.

II

Chez M. Georges Franck.

A Sceaux, villa de la Faïencerie, rue des Imbergères, n° 1 ; — c'est là que je me rends, en sortant de la distribution des prix du Concours général & après avoir dépouillé en hâte ma robe de professeur, pour m'entretenir avec un homme qui m'inspire une vive curiosité : le fils de César Franck. M. Georges Franck, j'ai pu le constater depuis, est connu à Paris & particulièrement à la Sorbonne où il professe un cours sur l'histoire de l'Art ; mais les circonstances veulent que depuis quelques jours seulement je connaisse son existence & ce titre universitaire qui, avec le culte commun d'une chère mémoire, créera certainement la sympathie entre nous. Je ne puis songer sans émotion que, dans quelques minutes, j'aurai l'honneur de voir le propre fils de l'auteur de *Hulda ;* n'est-il pas naturel de reporter sur lui un peu de l'affection qu'on a pour son père ? n'avons-nous pas, à son égard, quelque dette de justice à acquitter ?..

La rue des Imbergères est déserte. Sur ses pavés inégaux tombe la lumière accablante des après-midi d'août. On se sent très loin de Paris. Comme pour compléter cette impression de vie provinciale, l'aboiement d'un chien répond d'abord au coup de sonnette que je donne au portail derrière lequel, entre cour & jardin, les volets clos de la Faïencerie semblent protéger de paisibles siestes de vacances. On m'introduit dans un salon de rez-de-chaussée où règnent l'ombre & la fraîcheur, — &, tout de suite, j'ai la sensation d'un but atteint : ici, un piano à queue ; là, un piano droit ; au mur une bibliothèque musicale, &, en face, un portrait en pied, — *le sien.* Instinctivement, j'entr'ouvre la fenêtre pour donner un peu de jour, &, bien à loisir, je puis contempler l'image saisissante de César Franck reproduite dans une attitude caractéristique : celle de l'organiste improvisateur. Vêtu d'un assez banal costume gris-noir, le grand musicien est assis devant son instrument : la main gauche, élégante, nerveuse, vivement éclairée, est posée sur le clavier supérieur, tandis que la droite, occupée en bas à disposer des jeux, cherche une combinaison de timbres. Le visage est vu de trois quarts ; bien que la direction du regard tienne les paupières abaissées, la figure est très vivante, avec ses honnêtes favoris & ses cheveux sans prétention romantique, ses lèvres rases, le nez mince & un peu court, & le front puissant — qu'on trouve génial, surtout quand on se rappelle ce qui est parti de là. L'ensemble a un air simple, exempt d'emphase & de *pose,* loyal & sain, très rare chez les artistes. A s'en tenir aux seules apparences, on ne devinerait vraiment pas que cet homme fut un musicien de génie, un chef d'école, & qu'en son cœur ingénu & profond, il sut réunir la science d'un Bach, la passion d'un Berlioz, la poésie d'un Schumann. Quelle différence entre cette

tête & celle de Listz, aux œuvres duquel M. Riemann a voulu rattacher les *Béatitudes!*... Chez Liszt (rappellez-vous cette chevelure olympienne, ce visage constellé de verrues, ce sourire de calme défi & ce regard qui semble toiser Dieu) il y a une sorte de cabotinage magnifique. Dans la personne de César Franck, comme dans sa musique, le charlatanisme de façade est nul. La qualité essentielle de l'une comme de l'autre, c'est « l'intériorité », selon le mot allemand (*Innerlichkeit*). Le portrait de R. Schumann, qu'on prendrait pour celui d'un brasseur bavarois, est, à certains égards, de nature analogue. Et comme, au sortir de la Sorbonne, j'ai encore mes classiques dans l'oreille, je me redis cette phrase de La Bruyère : « La véritable grandeur est libre, douce, familière, populaire ; elle se laisse manier & toucher ; elle ne perd rien à être vue de près... elle ne nous fait pas sentir que nous sommes petits. » — A cette première impression en succède une autre un peu différente. Un examen attentif n'a pas de peine à reconnaître les signes qui trahissent au dehors la personnalité du maître. Le volume & le port de la tête, le large front où se creusent deux plis, l'os maxillaire très développé (comme chez Beethoven), enfin cette main impérieuse qui prend possession du clavier & qui, au point de vue de l'expression, *fait synthèse,* ajoutent, à la simplicité cordiale de Franck, un accent de volonté, d'énergie, d'autorité.

M. Georges Franck me trouve devisant ainsi avec moi-même, en pleine psychologie & en pleine esthétique. Après les compliments d'usage, il précise & complète mes impressions en les partageant.

— « C'est absolument lui, me dit-il ; Mlle Rongier, l'auteur de cette très remarquable composition, avait demandé à mon père l'autorisation de le voir souvent & de l'observer *sans être vue de lui;* elle a exécuté, dans ces conditions, un grand nombre de croquis : l'un d'eux a donné naissance à ce tableau. C'est pris sur le fait... Mon père était la vie même : toujours agissant, toujours vibrant! Il avait une nervosité excessive, mais dominée par une volonté lucide & rapide, même dans les rêveries les plus exquises. »

Mon interlocuteur, à qui je consacre maintenant toute mon attention, ne me paraît pas ressembler, physiquement, à celui dont il porte le nom illustre : il est grand & mince, d'apparence délicate & nerveuse, le visage un peu pâle, encadré d'une barbe & de cheveux grisonnants. Avec la netteté d'un esprit supérieur qui a beaucoup réfléchi aux choses dont il parle, il m'entretient du grand homme que nous aimons également tous les deux.

— « Mon père est mort à la suite d'un accident de voiture, le 8 novembre 1890, sans avoir connu les joies d'artiste qu'il méritait. Ce qu'il y a de singulier, c'est qu'immédiatement après sa mort, tous les journaux ont été unanimes à proclamer sa haute valeur ; pourquoi, durant sa vie, avaient-ils donc organisé autour de lui une sorte de conspiration d'indifférence? La presse d'aujourd'hui est généralement excellente, toutes les fois qu'elle émet une opinion sur mon père ; & je pourrais citer plusieurs critiques (le regretté Ernst, de Fourcaud, A. Bruneau, &c...) qui ont parlé de lui, non seulement avec tout leur cœur, mais avec beaucoup d'exactitude. Il m'arrive cependant d'éprouver une vive impatience en lisant certaines choses. A en croire tels écrivains appliqués à tout unifier & à tout déduire d'un seul principe, César Franck aurait été un mystique, dont le vrai domaine serait la musique religieuse. Rien n'est moins exact, je vous assure. Le public est trop simpliste. Il abuse des étiquettes. Il juge un compositeur sur une œuvre ou un groupe d'œuvres, & le classe une fois pour toutes. Désormais, le compositeur se promène dans la rue en portant un écriteau qui le suivra jusque dans la tombe. En réalité, mon père a cultivé tous les genres ; & dans tous, il a montré une égale inspiration. En musicien consommé, il s'était rendu maître de toutes les formes de la composition. Il a écrit de la musique religieuse & de la musique profane, des

mélodies, des danses, des pastorales, des oratorios, des poèmes symphoniques, des symphonies, des sonates, des trios, des opéras. Il ne s'est pas mis dans telle œuvre, & non dans les autres ; il s'est exprimé partout. »

L'observation me paraît très exacte. Je me rappelle une gravure qui représente C. Franck jouant de l'orgue avec un ange à ses côtés ; mais je songe aussi à *Hulda*, aux premières pages de la partition, à tout le premier acte, d'une couleur si énergique ; à la *Danse des épées*, au *Ballet de l'Hiver et du Printemps*, à la mort de Gudleik, aux duos d'Eiolf & Hulda, d'Eiolf & Swanhilde, à tant de compositions où les cris de haine se mêlent aux cris d'amour, & où l'on trouve, avec le mouvement dramatique d'une vie farouche, l'âpre poésie des paysages norwégiens.

Comme je viens à parler du style de César Franck, de cette forme d'écriture savante, raffinée, inspirée de Bach sans doute, mais bien plus expressive & humaine que son contrepoint, de ce goût pour la conduite simultanée de plusieurs thèmes mélodiques, pour les rencontres de notes imprévues, troublantes, formant des accords qui peuvent, il est vrai, être classés & ramenés à des types élémentaires, mais qui, par la disposition de leurs éléments, donnent — tout autant que les images dans les vers de V. Hugo — une impression de chose nouvelle, inventée, rare, & de très haut prix, M. Franck ajoute :

— « Je puis vous affirmer que cette façon d'écrire est toute naturelle & n'a rien de voulu. Quand mon père composait une scène d'opéra, il lui arrivait de faire, sur la même situation, une vingtaine de mélodies, parmi lesquelles il choisissait ensuite ; mais ce qu'il laissait de côté était tout aussi riche & aussi rare, comme contrepoint, que l'esquisse conservée. A l'orgue, c'était la même chose. Tout ce qu'il improvisait, à Sainte-Clotilde, avait un caractère de *construction* définitive & aurait pu être publié tel quel. »

Comme intermède à cette causerie, M. Georges Franck veut bien m'inviter à jouer avec lui le sublime *Cantabile* (tiré du 2e recueil des grandes pièces d'orgue composées en 1878), puis un fragment de *Rédemption (Le monde se transformant sous la parole du Christ)* arrangé pour deux pianos par M. P. de Bréville. En jouant cette dernière pièce, — chantante & grandiose comme l'adagio de la symphonie avec chœurs de Beethoven, & qui, autant que cette dernière, donne l'idée d'une harmonie des sphères célestes, — je constate que mon partenaire est un excellent musicien & que sur les touches d'ivoire il a une main... comment dirai-je ? très énergique. Mais quelle admirable musique ! quelle profondeur ! quelle élévation & quelle délicatesse ! Je déchiffre, hélas ! &, si nous avions un auditoire, il s'en apercevrait quelquefois ; mais des doigts de virtuose préoccupé de soi rabaisseraient de telles choses plus qu'ils ne les feraient valoir. C'est par le cœur & par la pensée musicale qu'on s'élève jusqu'à elles. Tout est grand & pur, dans ces pages de *Rédemption ;* il y a là des phrases qui viennent de derrière les étoiles ; comme les cieux de la Bible, elles racontent la gloire de Dieu. Tout en jouant, je me régale d'ambroisie ; je me délecte, élevé au-dessus de moi-même, de cette *longueur*, que Schumann semblait considérer comme inséparable du beau. Une telle œuvre n'atteint pas au sublime par intermittence & surprise, comme il arrive chez les plus grands compositeurs, & grâce à de brèves rencontres de style ; elle est le sublime lui-même, continu & soutenu, le sublime devenu une sorte de genre où le génie du musicien se meut avec une aisance naturelle. Et tout n'est pas d'ordre mystique dans ce large courant d'idéalisme ; dans telle mesure, une modulation très simple, un dessin de quelques notes en contre-chant, est comme une poussée soudaine de tendresse qui, en une pleine harmonie, confondrait l'*humain* & le *divin*... Il y a des moments où l'émotion est plus forte que moi & où des exclamations comiques s'échappent de mes lèvres...

— « Vous ne pouvez pas nier, dis-je à M. Georges Franck, que l'auteur de ce

poème est un esprit facile à classer; il faudrait d'ailleurs, pour le définir, reprendre le mythe platonicien de l'inspiration, d'après lequel le poète, — poète des mots ou poète des sons, — est un intermédiaire... »

M. Franck sourit de cet enthousiasme à tendances métaphysiques & m'arrête en me mettant la main sur l'épaule :

— « L'essentiel, voyez-vous, c'est que ce soit très beau. Qu'importe le reste? »

En somme, je tiens à le constater, M. Georges Franck se place & veut qu'on se place à un point de vue purement musical pour juger les œuvres de César. Je respecte ce sentiment, sans m'empêcher de faire, *in petto*, une réserve.

— « Je puis vous citer, poursuit-il, un mot de mon père qui est caractéristique & très net : « Je n'écris que *quand j'ai quelque chose à dire.* »...

Pour reprendre pied sur un terrain moins mouvant que la psychologie musicale, je demande à mon hôte s'il n'a pas des lettres inédites à me montrer.

— « Mon père, me répond-il, a peu écrit. Il donnait à ses élèves une très solide instruction esthétique, mais il n'aimait guères à manier la plume autrement que sur du papier à portées. Il y a peu de lettres de lui, & elles sont entre les mains des destinataires. »

Néanmoins, après quelques recherches, je puis prendre connaissance des deux documents suivants. Ils ne sont pas sans intérêt, car ils montrent à la fois la haute opinion que les connaisseurs avaient de César Franck, & ils laissent deviner combien la conquête de la gloire méritée lui fut difficile.

Lettre de Mendelssohn a César Franck.

Leipzig, 22 Décembre 1846.

Monsieur,

« J'ai à vous faire bien des excuses de ce que je n'ai pas encore été à même de vous remercier de l'envoi de vos Trios, que j'ai recu (sic) il y a quelques mois. Mais j'étais à faire un grand voyage dans ce temps-là &, depuis mon retour, la plus grande quantité d'affaires de tous les genres m'en a empêché de jour en jour. Veuillez excusez ce retard & agréez mes remerciments qui, quoique en retard, ne vous arriveront pas moins sincères & vifs !

« J'aimerais bien pouvoir m'entretenir tout à fait en détail avec vous au sujet de ces compositions & vous dire tout ce que j'y trouve de beau ; mais il m'est impossible de le faire par écrit & je n'y réussirais pas même dans ma propre langue. Ce sera donc pour l'occasion, qui, j'espère, ne tardera pas trop à se présenter, où je pourrai faire votre connaissance personnelle, faire de la musique & en causer avec vous, & vous répéter de vive voix les remerciments & la plus haute considération, avec laquelle j'ai l'honneur d'être, Monsieur,

« Votre très dévoué,
« Félix Mendelssohn Bartholdy. »

Brouillon d'une lettre de César Franck a Hans de Bülow.

(*Sans date;* mais la mention de la *Messe* permet de la fixer *approximativement* à 1859 environ.)

Cher Monsieur & *ami*,

« Permettez-moi d'abord de vous donner ce titre : je ne puis en trouver d'autre pour un homme qui s'est occupé de moi comme vous l'avez fait depuis plusieurs années, & qui, en quelque sorte, a combattu pour moi.

« Pardonnez-moi ma tardive réponse ; mes occupations excessives en sont la cause & aussi l'exécution d'une messe. J'en écrivais l'orchestre quand j'ai reçu votre lettre, &, pendant le mois dernier, il m'a été littéralement impossible de prendre une plume pour vous écrire un peu longuement. Je veux me dédommager aujourd'hui.

« Merci d'abord mille & mille fois pour la ténacité & le courage que vous avez mis à faire entendre des œuvres (1) qui sont loin d'être dans les habitudes de tout le monde. Merci encore pour le succès que vous m'avez obtenu avec votre beau talent.

« Vous me dites dans votre bonne lettre que vous deviez jouer mon 3e trio en si mineur le 9 mars ; est-ce la première fois ? Soyez assez bon pour m'écrire quelques lignes & me dire avec quelque détail l'effet qu'il a produit. Je ne sais si vous connaissez mon 4e trio, en si mineur également ; il n'est composé que d'un seul mouvement ; il s'adresse peut-être encore moins que le 1er & le 3e à la masse du public, mais je crois que vous l'aimerez ; je l'estime beaucoup.

« Je compte écrire cet été une sonate pour piano & violon ; elle sera dediée à Madame de Bülow qui a fait pour moi à Berlin ce que vous faites à Dresde. Permettez-moi, l'année prochaine, d'agir de même à votre égard & veuillez bien accepter la dédicace de la 1e œuvre instrumentale que je ferai après cette sonate.

« Vous me parlez, cher Monsieur, d'un projet qui me sourit & me tente singulièrement : l'exécution de mon oratorio de *Ruth* à Dresde. Cet ouvrage n'est pas trop considérable ; il dure une heure & demie environ ; il n'est pas lourd à monter & d'une exécution facile. Il faudrait seulement trouver trois artistes de talent pour interpréter les rôles de Ruth (Soprano), de Noemi (Mezzo soprano grave) & Booz (Basse). Il y a encore deux petits soli sans importance : Orpha & un homme de peuple, pour lesquels on serait toujours sûr de trouver les voix nécessaires.

« Cet ouvrage vous surprendra ; il est impossible d'y reconnaître la main qui a écrit les trios : il est d'une très grande simplicité. Je l'affectionne cependant singulièrement, à cause des idées elles-mêmes & de la couleur particulière de toute l'œuvre. Les chœurs & l'orchestre sont écrits dans les conditions ordinaires. Cet ouvrage a besoin d'être un peu revu ; je le retoucherai cet été. Pendant ce temps on en fera ici une traduction allemande : si votre projet se réalise, je vous enverrai, au commencement de l'hiver, les parties d'orchestre.

« J'espère, cher Monsieur & ami, recevoir bientôt de vous une nouvelle lettre, & je vous prie de croire à mes sentiments de haute estime & de gratitude.

« César Franck. »

Ces lettres font autant d'honneur à C. Franck qu'à Mendelssohn & Hans de Bülow. Les trios à l'envoi desquels répondait Mendelssohn furent commencés en 1840 & achevés en 1841. Leur conception (surtout celle du 1er & du 4e), soit par la coupe de l'ensemble, le style, ou l'emploi du *thème conducteur*, était très révolutionnaire ; & l'auteur n'avait que 18 ans ! — *Ruth* fut donnée pour la première fois, par faveur spéciale, dans la salle du Conservatoire, en 1845 ; dans la suite, l'air de *Ruth* (1re partie), la seconde partie en entier & le finale de la 3e partie furent modifiés. — La *Messe*, dont l'éditeur Bornemann possède le manuscrit original, paraît être de 1859. Ce manuscrit, je viens de m'en assurer auprès de l'heureux propriétaire, n'est pas daté.

De toutes les œuvres de César Franck, c'est la musique de chambre qui, avec la musique religieuse, est aujourd'hui le plus en faveur ; ainsi, l'admirable sonate pour piano & violon, qui, je crois, fut vendue 50 fr. (!) à un éditeur, se vend présentement

(1) Les Trios.

par milliers. Mais pourquoi néglige-t-on sa musique de théâtre ? Pourquoi *Hulda* doit-elle attendre son heure, loin de l'Opéra, comme attendit si longtemps la *Damnation de Faust ?*

— « Gailhard, me dit M. Georges Franck, a déclaré, il y a quelques années, qu'il ne jouerait rien de mon père ; & il veut sans doute tenir sa parole. »

Il y a des engagements qu'il est honorable de ne pas tenir. *Hulda* est un poème extrêmement brillant, très varié d'expression & de couleur, permettant, avec son magistral ballet, une très belle mise en scène, possédant en un mot, avec ses hautes qualités d'art appréciées des connaisseurs, tout ce qu'il faut pour plaire au public moyen. Sa vraie place est à notre Académie nationale de musique & de danse, — ou à l'Opéra-Comique.

S.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

A l'Opéra-Comique. M. A. Coquard. M. Massenet. — Nous avons été très heureux d'apprendre que les deux premières nouveautés de la saison seraient *La troupe Joli-Cœur* de M. A. Coquard, & *Grisélidis* de M. Massenet. M. Coquard, qui joint à son titre de musicien consommé ceux de docteur en droit & d'écrivain couronné par l'Institut, a déjà fait ses preuves, comme excellent compositeur, au théâtre & au concert. Quant à M. Massenet, il nous suffit de le nommer. Sa *Grisélidis* (je le lui ai entendu dire à lui-même en son cabinet de la rue Vivienne) est composée depuis plusieurs années, mais n'a pas encore vu le jour « parce qu'on ne trouvait pas, pour l'interpréter, la chanteuse rêvée ». Ce sujet de *Grisélidis* a déjà séduit beaucoup de compositeurs ; il a déjà été traité par Antonio Pollarolo (Venise, 1701), Chelleri (Piacenza, 1707), Predieri (Bologne, 1711), Capelli (1710), Orlandini (1720), Al. Scarlati (Rome, 1721), M. Ant. Buononcini (Londres, 1722), Fr. Conti (Vienne, 1725), Albinoni (Venise, 1728), Porpora (Munich, 1735), Vivaldi (Venise, 1735), Latilla (Rome, 1747), Picinni (Venise, 1793), Paër (Parme, 1796), Ricci (Venise, 1847), Or. Scarana (Naples, 1878), Cottrau (Turin, 1878)... & voilà seulement les compositeurs italiens cités par Riemann. La liste des littérateurs qui depuis Boccace & Pétrarque se sont occupés du même sujet est considérable. Nul doute que *Grisélidis* ne soit un nouveau triomphe pour M. Massenet, qui n'aura pas de peine à faire oublier ses prédécesseurs.

Béziers et Bayreuth.

Les fêtes musicales de Béziers ont eu lieu avec beaucoup d'éclat, suivant le programme que nous avons publié. Les 25-27 août, on a donné, aux Arènes, une reprise du *Prométhée* de MM. Jean Lorrain & Ferdinand Hérold, musique de M. Gabriel Fauré, & la première de *Bacchus mystifié*, ballet-pantomime de MM. Sylva & Sicard, musique de M. Max d'Olonne. Je ne parle pas des concerts accessoires où les artistes appelés à Béziers se sont fait entendre. J'ignore si le succès financier a été satisfaisant ; le succès artistique a été très vif. Tout en applaudissant à une œuvre qui nous touche & nous intéresse particulièrement, — parce qu'elle est française, artistique, originale & désintéressée, — nous voulons exprimer non pas une critique ou une réserve, mais un simple vœu que nous soumettons à M. Castelbon de Beauxhostes.

Dans ces Arènes où l'on joue l'opéra en plein air & qui, par leurs dimensions colossales, par le grand nombre d'artistes ou de figurants employés, m'ont fait songer un instant au théâtre géant *Columbia* que nous eûmes à la porte Maillot, M. Castelbon de Beauxhostes a fondé une œuvre grandiose & nationale ; il a saisi avec empressement ce titre de *Bayreuth français* que certains auditeurs de la première heure avaient proposé ; avec quelques notables bitterrois, il a créé un comité d'organisation ; les frais, — qui sont énormes, — il les soutient ou en fait l'avance, à ses risques & périls. S'il y a des bénéfices, ils seront pour les pauvres. Cela n'est-il pas vraiment admirable, & ne semble-t-il pas que nous devions nous borner à applaudir en inscrivant une nouvelle date dans le livre d'or de la musique française ?

Voici mon observation, & la conclusion que j'en voudrais tirer.

Pour Bayreuth, les choses se sont passées de la manière suivante : en vue de fonder un art national, R. Wagner a *commencé* par s'imprégner des vieilles poésies germaniques (je parle de la tétralogie) & par faire un effort colossal, — effort dans lequel il s'est mis tout entier & a joué son va-tout, — pour donner à ces vieilles poésies, au moyen de la musique, une popularité nouvelle. C'est ainsi qu'il a composé les quatre opéras de son *Ring ;* puis, *les œuvres une fois écrites,* les fondements d'un art nouveau étant établis, on a fait Bayreuth, c'est-à-dire qu'on a donné à un art profondément national un temple international.

En France, qu'il s'agisse des Arènes de Béziers ou du théâtre d'Orange, nous suivons, pour nos opérations, un ordre opposé. Nous nous passionnons pour un local, avant d'avoir des œuvres capables de le remplir. Nous trouvons *d'abord* un endroit pittoresque, grandiose, où certaines représentations pourraient avoir lieu ; puis, la scène matérielle une fois organisée, nous nous préoccupons de ce qu'on pourra bien y montrer. Voici par exemple les Arènes de Béziers ; à qui s'adressera-t-on ? à quel compositeur demandera-t-on de vouloir bien écrire un chef-d'œuvre pour ce cadre admirable ? M. Saint-Saëns est tout indiqué. Et M. Saint-Saëns écrit, en effet, une *Déjanire* qui est très belle. Mais M. Saint-Saëns a bien d'autres affaires que celles des Arènes bitterroises ; vous n'espérez pas, j'imagine, qu'il va s'absorber corps & âme dans cette entreprise ? Il a promis les *Barbares* à l'Opéra ; de plus, il a été malade ; enfin il aimerait assez passer la main, ou plutôt le flambeau — avec les risques de la course — à plus jeune que lui... Heureusement M. Saint-Saëns, tout en passant avec raison pour notre premier musicien français, n'est pas notre seul grand compositeur ; voici M. Gabriel Fauré, qui, lui aussi, est un maître & à qui *on peut s'adresser* avec confiance : il n'a pas seulement de la délicatesse & de la grâce ; il montrera, soyez-en sûr, toute la puissance nécessaire. M. d'Olonne, quoique jeune, est aussi un compositeur qu'on peut mettre à contribution, c'est un musicien d'avenir : il fera, lui aussi, quelque chose d'excellent pour Béziers.

Les compositeurs une fois trouvés, il s'agit d'avoir des œuvres. Que sont celles qu'on nous a offertes ? Ce ne sont pas, hélas ! des œuvres dont le sujet soit français. A Orange, c'étaient *les Erinnyes ;* à Béziers, on nous a donné successivement *Déjanire, Prométhée, Bacchus ;* &, pour l'an prochain, on nous annonce *Parysatis,* opéra persan. Toutes ces œuvres, d'ailleurs, sont ou seront tout à fait remarquables, & rien n'est plus éloigné de ma pensée qu'une intention railleuse.

Ce que je veux bien montrer, ce que je déplore, — & ce qui devrait être la préoccupation constante de tous ceux qui s'intéressent à l'art lyrique français, — c'est que nous avons tout ce qu'il faut pour donner un pendant à Bayreuth, tout, sauf l'essentiel : un homme de foi (poète-musicien), un homme qui ait étudié son pays avec passion & qui, avec les ressources propres de son art, se consacre à lui. En musique, comme en poésie, nous n'avons guère que des amateurs. M. Castelbon de Beauxhostes n'en peut

mais ; ce n'est pas sa faute si aujourd'hui le génie français s'éparpille & se montre de moins en moins appliqué à se concentrer dans une œuvre nationale & forte. Il y a pourtant un grand service qu'il pourrait nous rendre ; & j'arrive au vœu, — bien simple, pratique & modeste, — que je désire soumettre au comité qu'il préside :

1° D'abord, qu'on nous débarrasse une fois pour toutes des livrets d'opéras dont le sujet est tiré de la mythologie antique. Le *Prométhée* joué à Béziers, avec son intrigue d'amour (Pandore), nous ramène aux plus mauvais jours de l'ancien livret d'opéra. En outre, j'ai constaté que bien des gens (dans ce public surtout *régional* qui emplissait les Arènes), ne comprenaient pas toujours. Je demandais à un membre du comité de Béziers pourquoi on s'obstinait à traiter de pareils sujets : « Il le faut, m'a-t-il répondu, sans cela l'entreprise tomberait, parce que *les esprits d'élite qui mènent le public ne s'y intéresseraient plus.* » Je crois qu'il y a là une erreur énorme.

2° Puisque M. Castelbon de Beauxhostes veut faire quelque chose de grand, de beau & de français ; puisqu'il est riche & artiste ; qu'il se préoccupe d'abord, je l'en supplie, de faire écrire (en ouvrant un concours) un livret d'opéra dont le sujet soit tiré, — puisque nous sommes à Béziers, — *de l'histoire du Languedoc.* Que ce livret (pour la composition duquel un peu d'adresse & quelques recherches suffiraient, à défaut de l'homme de foi & du croyant passionné dont je parlais), que ce livret, dis-je, *soit conçu de telle manière qu'il permette au musicien et au metteur en scène de nous donner* UNE SYNTHÈSE DE LA VIE RELIGIEUSE, GUERRIÈRE ET ARTISTIQUE DU VIEUX LANGUEDOC.

C'est par là qu'il faut commencer, à moins qu'on ne veuille bâtir la maison en débutant par la toiture.

Ce livret — que je considère comme capital — une fois établi, nous ne manquerons pas de compositeurs assez habiles pour l'interpréter convenablement, sinon avec conviction. Les hommes de talent sont légion à l'heure présente. Ce qui nous fait défaut, c'est le sens de l'art national. M. Castelbon de Beauxhostes est peut-être l'homme capable de combattre heureusement ce mal, sinon de nous en guérir tout à fait.

M. Vincent d'Indy. — Sur cette charmante plage de Scheweningue, séjour estival de la *Philharmonie* de Berlin, à laquelle on arrive, de La Haye, en traversant un parc merveilleux, — puis à Spa, — M. Vincent d'Indy a été acclamé en dirigeant un festival consacré à la musique française (œuvres de Lalande, Rameau, Berlioz, Chausson, Franck, Saint-Saëns, &c...) & en faisant entendre quelques-unes de ses œuvres les plus belles & les plus célèbres (entr'autres une partie du *Chant de la Cloche* & *le Camp de Wallenstein*). — M. Vincent d'Indy a déjà fait entendre aux directeurs de *la Monnaie* le drame lyrique en deux actes, *l'Étranger,* dont il a écrit lui-même les paroles & la musique, & qui, étant donné le caractère *intime* de l'action, nous paraît devoir marquer une date décisive dans l'évolution de l'esprit musical de M. Vincent d'Indy, sur lequel avait pesé (au début) l'influence allemande. La haute personnalité du maître nous semble aujourd'hui complètement dégagée de cette influence. *L'Étranger,* œuvre très simple mais d'une psychologie profonde, dont l'action se passe de nos jours, au bord de la mer, sera monté prochainement. Puissions-nous ne pas permettre longtemps que nos plus grands artistes recueillent, à chaque œuvre nouvelle, leurs premiers succès à l'étranger !

A l'Olympia. M. Louis Varney. — Nous n'avons pas souvent l'occasion de parler des spectacles ingénieux du théâtre Olympia. Nous devons cependant signaler, comme une œuvre de grand talent, le ballet *Paris-Cascades,* dont la première représentation a été donnée le 3 septembre. Ce ballet, dont le scénario, composé par M. A. Germain, est très simple, ne comprend que deux tableaux : un intérieur de modiste parisienne

(intéressant sujet de comparaison avec la *Louise* de Charpentier) & une fête à l'Opéra (danses allégoriques des quatre Éléments). La musique de M. Varney est celle d'un artiste de haute valeur. Son écriture est presque toujours à plusieurs parties mélodiques ; il a de l'esprit, souvent des rythmes intéressants ; il y a telles pages de sa partition (ballet de *l'Eau*, si je ne me trompe, avant l'arrivée de la Parisienne), qui sont d'un symphoniste. On peut lui reprocher d'abuser un peu du solo de violon ; le *finale* (où il y a trop de cymbale & de tambour) m'a paru superficiel, un peu commun & bâclé. C'est probablement un sacrifice aux lois du genre ; mais un ballet, même au music-hall, peut & doit être traité, jusqu'au bout, dans un pur esprit artistique ; & j'ai eu quelque peine à voir un compositeur comme M. Varney donner pour conclusion à une œuvre très remarquable une sorte de quatrième figure de quadrille.

Concours musical. — La Ville de Lille organise un grand Concours international de musique pour Orphéons, Harmonies, Fanfares, Musiques militaires, Trompettes, Trompes de chasse, Mandolinistes & Accordéons, pour les 15 & 16 Août 1902.

Des primes & prix importants seront décernés.

Le Conseil municipal a voté une somme de 150 000 francs pour l'organisation de ce Concours & la Commission d'organisation a pris des mesures spéciales pour assurer le logement des musiciens à raison de 1 franc par nuit.

M. le Maire de Lille répondra à toutes les demandes de renseignements qui lui seront adressées.

BIBLIOGRAPHIE

L. Torchi : **La musica istrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII.** — *Con 272 esempi musicali nel testo. — In-16, 278 p.* — Fratelli Bocca editori. Torino. 1901.

Ce remarquable livre est l'œuvre d'un long travail, d'une grande science, &, pardessus tout, d'un ardent patriotisme. Son objet n'est pas purement historique ; il vise à l'action pratique. Comme le dit l'auteur, c'est un acte de foi, — *la fede nella rigenerazione della musica italiana per opera del genio ritemprato alla fonte della grandezza antica,* « la foi dans la régénération de la musique italienne par l'œuvre du génie retrempé aux sources de la grandeur antique ». « Si l'Italie doit avoir encore un art, écrit M. Torchi, ce ne peut être par l'assimilation de tendances & de goûts étrangers, mais par une culture artistique italienne. On n'atteindra ce but que par l'aide de l'État, qui devrait comprendre que la base d'une réorganisation des études musicales est l'italianisme classique, introduit une bonne fois dans les programmes de nos Conservatoires de musique, qui sont & doivent être des institutions d'art italien. Si l'État n'en fait rien, cela voudra dire qu'en Italie le gouvernement ne se soucie point d'un problème de haut intérêt national (1). » — L'ouvrage tout entier est écrit dans cet esprit ; il cherche à réveiller le souvenir de la grandeur passée ; il montre à l'Italie que son art n'a que faire

(1) p. 271.

d'imiter l'art allemand ; qu'il est assez riche par lui-même, aussi riche, plus riche peut-être que son puissant rival, son disciple jadis, son maître despotique aujourd'hui, qui pèse lourdement sur sa pensée. Nous ne pouvons que nous associer de tout cœur à cet appel à l'âme endormie de la musique italienne. Puisse-t-elle reprendre conscience d'elle-même ! Nous le croyons avec M. Torchi : il y a plus de profit à retirer, pour un artiste italien, de l'étude des Frescobaldi, des Monteverdi, des Carissimi, des Alessandro Scarlatti, des Pasquini, des Zipoli, des Veracini, des Galuppi & des Sanmartini, que d'Haydn, de Mozart, de Händel, voire même de Bach. (Je ne parle point de Wagner, qu'il vaudrait peut-être mieux que l'Italie n'eût jamais connu.) Bien que l'œuvre des maîtres italiens du XVIIe & du XVIIIe siècles ait passé par héritage aux maîtres allemands, qui l'ont enrichie & agrandie, les génies étrangers n'en ont pas moins affaibli ou annihilé l'âme italienne ; « ce qu'il y avait dans sa sensibilité de purement italien a été altéré & détruit ; sa faculté propre de sentir, sa fantaisie originale ont été paralysées ; l'Italie a été détournée de la création libre & naturelle ; » & elle a pris l'habitude funeste de ne pouvoir plus se passer d'éléments étrangers, qu'elle ne peut pas bien s'assimiler, & qui ne conviennent pas à sa nature.

Le point de vue très particulier auquel l'auteur s'est placé explique certains défauts de son ouvrage. C'est un livre de combat. Il ne faut donc pas trop s'étonner de quelques partis pris, de quelques injustices, qui ne laissent pas de choquer parfois. Ainsi, cette appréciation, par trop sommaire & dédaigneuse, de la musique instrumentale française, « qui ne fut jamais qu'une habile assimilatrice, qui ne fut jamais individuelle, jamais originale ». — Ceci m'a semblé un peu dur du pays de Berlioz, & de tant de fins, hardis & inventifs coloristes, dont les trouvailles n'ont pas peu contribué à enrichir la palette des autres nations. — Cette même partialité passionnée, qui, de dix en dix pages, célèbre la supériorité de l'art italien sur le reste de l'Europe, évite soigneusement de mettre en regard des musiciens italiens le tableau, si sommaire soit-il, de l'art des autres nations. Hors Lulli en France, Bach & Händel en Allemagne, il semble que rien n'existe en musique, au delà de la péninsule, avant la seconde moitié du XVIIIe siècle. Cependant il importerait, pour nous faire apprécier exactement l'art italien, de nous donner de temps en temps la mesure des autres peuples. Mais c'est ce qui manque absolument ici, & c'est ce qui permet à M. Torchi des assertions, fort sujettes à conteste, comme celle que la musique instrumentale italienne a été formée la première en Europe, (assertion qui se trouve d'ailleurs dans presque toutes les histoires de la musique de toutes les nations, en particulier de l'Angleterre, dont M. Torchi ne dit pas un mot, & qui occupa pourtant une place si éminente dans l'art musical du XVIe siècle.) Une histoire de la civilisation d'un peuple, ou d'une forme de sa civilisation, ne peut plus être, à notre époque, enfermée dans les frontières de ce peuple ; elle doit être une histoire comparée, & noter avec soin les influences réciproques des nations entre elles. Il est aussi très important, quand on décrit l'évolution d'un genre artistique, d'apporter une extrême précision à la chronologie comparée des œuvres & des hommes. Pour juger comme il convient de l'originalité d'un Zipoli ou de tel autre, il nous faudrait rapprocher étroitement les dates de ses compositions de celles des maîtres étrangers. Cette comparaison fait entièrement défaut.

Le livre pèche aussi par le plan, qui est souvent confus. On s'aperçoit que c'est une suite d'excellents articles de revue (1), mis bout à bout, sans avoir été suffisamment fondus. Il y a un peu de désordre, des redites, des retours en arrière. Les époques sont mêlées. Tel disciple est étudié dans un chapitre, & son maître ne le sera qu'au

(1) L'ouvrage de M. Torchi a paru dans la *Rivista musicale italiana*, de 1897 à 1900.

chapitre suivant. (Par exemple, Mascitti, élève de Tartini.) — Il y a faute de proportions entre la place accordée à tel musicien secondaire & à tel maître de premier ordre, (surtout pour les citations musicales : il n'y en a pas une de F. M. Veracini, qui paraît à M. Torchi le plus puissant peut-être des maîtres italiens du XVIIIe siècle.) — Enfin, je regrette que le titre des œuvres musicales ne soit pas toujours marqué avec exactitude, & que jamais on n'ait l'indication de la bibliothèque où se trouve le manuscrit ou l'exemplaire souvent unique. Un livre ne doit pas se contenter d'instruire ; il doit avoir le désintéressement de fournir les moyens de continuer son enquête, de la compléter, de la contrôler, & au besoin même de la corriger.

Mais ces réserves ne font point que l'ouvrage de M. Torchi ne soit d'une très haute valeur par l'abondance des renseignements, l'intelligence artistique & l'intérêt considérable du sujet. Il ressort de cette histoire de la musique italienne l'impression d'une gloire unique. De quelle prodigieuse étendue est la littérature musicale de l'Europe ! Et combien elle est ignorée, sauf d'un très petit nombre ! Quand on pense qu'il ne s'agit dans le livre que nous avons sous les yeux, que de l'Italie, & d'une partie seulement de sa production musicale (de la moindre peut-être ; car on ne dit rien ici de la musique vocale, où l'Italie fut incomparable), on reste ébloui d'une telle puissance créatrice. On est bien près de partager la thèse de M. Torchi. Toute la musique, tous les genres de musique, toutes les formes de musique, toutes les personnalités même de musiciens, semblent être sortis d'Italie, y avoir été créés, ébauchés, réalisés. L'impression que j'avais eue, pour mon propre compte, en étudiant la musique dramatique italienne du XVIIe siècle, se fortifie par la lecture de ce livre : tous les génies musicaux qui vinrent ensuite dans les pays du Nord, surtout les Händel & les Gluck, mais aussi les Bach, les Haydn, les Mozart, les Wagner même, sont esquissés déjà, parfois nettement & parfaitement dessinés en Italie, entre 1600 & 1730 ; tous les génies, sauf un seul, qui reste unique par le cœur, par l'exception de sa pensée, due en partie à la tragédie de sa vie, à son infirmité héroïque : Beethoven. Encore M. Torchi nous en montre-t-il une sorte de prototype, d'ébauche grandiose, dès 1720, en la personne de Francesco-Maria Veracini, « l'image, l'expression possible de Beethoven au XVIIIe siècle ».

Comment cette prodigieuse expansion musicale a-t-elle soudainement & complètement disparu, en vingt ou trente ans, vers 1760 ? Il y aurait là une étude sociale & morale, bien intéressante à faire, de l'Italie de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Car les raisons purement musicales ne suffisent pas à expliquer cette disparition d'un art. Toutefois elles sont à elles seules d'un grand enseignement. Du commencement à la fin de cette histoire, au XVIe, au XVIIe, au XVIIIe siècle, on ne cesse de voir l'écueil où, tôt ou tard, la musique italienne doit se briser. Il en est toujours ainsi : pour qui sait regarder, dès le début d'un peuple, d'une civilisation, d'un art, les germes de sa mort future sont visibles ; en vérité, le principe de la décadence d'un art est étroitement lié au principe de sa grandeur : c'est sa personnalité même, avec ses exagérations & ses limites, ses vices & ses vertus. L'équilibre de cet ensemble fait le charme des grandes époques ; mais il est momentané, toujours instable, &, dans l'heure même où il s'accomplit, il aspire à se détruire. Pour la musique italienne, le danger persistant contre lequel elle ne cessa de se défendre, & où elle finit par se perdre, est une de ses qualités & un de ses défauts à la fois : c'est son amour de la forme, amour trop souvent exclusif, qui lui fait attacher une importance exagérée à l'écriture, aux dépens de tout contenu expressif, — & qui devait fatalement dégénérer dans l'abus de la virtuosité, dans la technique brillante & vide, dans la nullité de la pensée & les aberrations ornementales. Ces dispositions se manifestent à toutes les époques de son histoire, même chez de grands musiciens, depuis les Gabrielli & Claudio Merulo au XVIe siècle, jusqu'à Domenico

Scarlatti & à Giambattista Martini au XVIIIe. Constamment, il faut que des maîtres, des personnalités puissantes & saines viennent réagir & ramener par leur exemple l'équilibre dans l'art enfiévré & décadent. C'est Frescobaldi, Pasquini & Zipoli, pour l'orgue. C'est Arcangelo Corelli, F.-M. Véracini, Locatelli, Antonio Vivaldi, Tartini, pour la musique instrumentale proprement dite. C'est, à la limite même de la décadence, Baldassare Galuppi. — L'histoire d'un art est un combat continuel entre quelques grands hommes & une école, où les défauts, les qualités mêmes tendent immédiatement à l'exagération du procédé & à la destruction de l'art.

Au milieu de ces alternatives & de ces combats de la santé & de la décadence, du bon & du mauvais goût, de la vérité & de la mode, les formes artistiques se développent sans interruption ; & tous les artistes, même les médiocres, y contribuent. Il y a là une sorte de floraison naturelle & nécessaire. M. Torchi montre très bien l'évolution de certains de ces genres musicaux : la Sonate, la Suite, le Ricercare, la Toccata, le Concerto. L'édifice s'élève bien lentement, depuis le jour où la musique instrumentale s'essaye timidement à des transpositions de la musique vocale ; mais il s'élève sans relâche ; chacun y apporte sa pierre. Et il est beau de voir ces générations de braves artistes, travaillant, avec un esprit de suite & une conviction touchante, à mettre chacun un peu plus d'ordre & de perfection dans ces nobles formes idéales, créées de toutes pièces par le cerveau humain, & qui survivent à leurs créateurs. Toute cette partie du travail : — l'évolution des genres, l'histoire de la Sonate en particulier, — est excellemment traitée par M. Torchi.

Il nous est impossible de le suivre dans le détail de son livre. Il nous faut renvoyer le lecteur à l'étude & à la fréquentation assidue de ces grands maîtres, dont les œuvres lui réservent tant de surprises & de joies : Frescobaldi, Falconieri, Marini, Bononcini, Vitali, les degli Antonij, Legrenzi, Torelli, Mazzaferrata, Bassani, Pasquini, Zipoli, devanciers & maîtres de Bach & de Händel ; — les Scarlatti, Caldara, Veracini, Locatelli, Vivaldi, Tartini, Piantanida, Sanmartini, Martini, Galuppi, prédécesseurs de Haydn & de Mozart, créateurs des formes instrumentales modernes, de la Sonate & de la Symphonie classiques ; — tant d'autres que j'oublie.

Je relèverai seulement deux ou trois observations, d'un intérêt particulier. L'une a trait à la forme du *Scherzo*, que l'on a souvent représenté comme une transformation du Menuet, & dont on a attribué le mérite, sinon à Beethoven, du moins aux musiciens allemands du XVIIIe siècle. C'est au contraire une forme d'origine purement italienne & qu'on rencontre dès 1650 chez Falconieri, mais qui fleurit surtout à partir de 1670-1690, chez Vitali, Pietro degli Antonij, Bassani, Mazzaferrata & Torelli, telle qu'on la trouvera, cent ans plus tard, dans la symphonie allemande. Tels scherzi de Gio Battista Bassani, ou de Giuseppe Torelli, & datant de 1688 & de 1698 (1), sont de véritables scherzi beethoveniens.

Une seconde remarque s'applique à l'erreur où l'on tombe si souvent, quand on juge un artiste d'après ses théories, & non d'après ses œuvres. C'est ainsi que, pour avoir combattu la décadence de son temps en des satires mordantes, Benedetto Marcello a été accepté par la critique comme un réformateur du goût ; & l'on ne s'est pas aperçu d'ordinaire que ce juge si intelligent des défauts de son époque n'avait qu'à regarder en lui-même pour les y trouver tous. Les sonates pour clavicembalo & pour flûte, & j'ajouterai, telle partition trop célèbre, comme l'*Arianna*, vantée par Gabriele d'Annunzio dans son dernier roman, sont des types achevés de la décadence italienne, des œuvres vides, maniérées, où une ornementation d'une surabondance toute mécanique, & une

(1) Cités par M. Torchi, pp. 88 & 97.

virtuosité bavarde, tâchent de faire oublier la pauvreté du sentiment. — Ce n'est pas seulement pour Marcello qu'il y aurait lieu de réformer l'opinion courante. D'une façon générale, on peut dire que les artistes du XVIIIe siècle italien, les plus connus aujourd'hui, sont bien loin d'être les plus grands, & qu'ils usurpent la place des vrais génies, parfois absolument inconnus. Giambattista Martini & Domenico Scarlatti, quelle que soit la beauté, la science de leur style, ne suffisent pas à représenter leur époque. Bien moins encore le fade Boccherini. Leurs noms éclipsent pourtant ceux de Zipoli, de Veracini, de Locatelli, de Vivaldi & de Galuppi, qui sont des artistes d'une tout autre envergure; &, comme c'est d'après eux qu'on juge l'Italie du XVIIIe siècle, c'est donc le caractère tout entier d'un art & d'une nation qui est faussé.

Enfin, du livre de M. Torchi se dégage une conclusion pratique d'un intérêt universel. C'est que, quand un art est en décadence, on ne le sauve pas en lui infusant par les influences étrangères les vertus qui lui manquent : au contraire, on achève ainsi de l'annihiler. En se retrempant dans l'art expressif de Haydn & de Mozart, l'art étiolé, affadi & uniquement formel des Italiens de la fin du XVIIIe siècle ne s'est pas ranimé, il s'est anéanti. Pour qu'une vertu soit salutaire, il faut qu'elle soit le fruit de notre propre nature & de notre effort personnel; il ne faut pas qu'elle soit importée du dehors, imposée par autrui. L'union que les Italiens ont cherchée & cherchent encore depuis un siècle de la forme italienne & de l'expression allemande (ou de la forme allemande & de l'expression italienne), est impossible à réaliser, & dangereuse. Il ne peut y avoir d'union harmonieuse que de la forme italienne & de l'expression italienne; &, pour la rétablir, il faut tâcher de replacer la musique italienne dans les conditions normales de santé & d'équilibre naturel où elle se trouvait, à l'époque de sa maturité. Il faut faire revivre dans l'enseignement l'esprit & les modèles de l'art classique national. — La leçon de M. Torchi s'adresse aux Italiens; mais nous pouvons tous en faire notre profit. Le vrai moyen pour un artiste d'être fort & personnel, c'est de prendre clairement conscience du passé artistique de sa race.

ROMAIN ROLLAND.

L. A. VILLANIS. **L'Arte del Clavicembalo.** Turin, Bocca, 1901.

On peut reprocher à cet ouvrage un ordre un peu factice. Il se divise en cinq livres qui s'intitulent *Angleterre*, — *Italie*, — *France*, — *Allemagne*, — *Pays-Bas*. Dans chacun de ces pays la musique de clavecin est personnifiée par un maître, précédé de ses « précurseurs » & suivi de ses « successeurs ». C'est, pour l'Angleterre, Purcell; pour l'Italie, D. Scarlatti; pour la France, Couperin (& Rameau?); pour l'Allemagne, Bach (& Haendel?); seuls les Pays-Bas n'ont, pour les représenter, qu'une menue monnaie de clavecinistes. Des chapitres théoriques sont mêlés à cet exposé historique : les origines & les premières formes de la musique instrumentale sont étudiées au début du livre sur l'Angleterre; il faut pousser jusqu'à l'Italie pour voir définir la pensée musicale; la France a pour elle le chapitre des « Ornements », & c'est en Allemagne que l'on cherchera « l'idée de l'unité dans la composition musicale ». L'Exposition Universelle nous accoutumait, naguère, à ces promenades & à ces découvertes.

Hâtons-nous d'ajouter que le livre est fort complet, & d'une lecture attachante. Il fait connaître les œuvres, le style & jusqu'aux doigtés des maîtres qui, du XVIe au XVIIIe siècle, ont écrit pour le clavecin. Il est illustré de citations & d'anecdotes qui les font revivre devant nous : c'est Mersenne louant Champion d'avoir « défriché le terrain

pour ce qui regarde l'orgue & l'épinette » ; c'est Rameau se faisant fort de « mettre en musique la gazette de Hollande » ; c'est Rousseau déclarant avec assurance : « Avant qu'on me persuade que c'est une belle chose que trois ou quatre dessins entassés l'un sur l'autre par trois espèces d'instruments, il faudra qu'on me prouve que trois ou quatre actions sont nécessaires dans une comédie. » Bel exemple des rapprochements absurdes que l'on a, de tout temps, institués entre la musique & la littérature ! C'est enfin Couperin s'étonnant que l'on n'exécute pas, dans ses pièces de clavecin (1722), les ornements tels qu'il les a marqués : « C'est une négligence qui n'est pas pardonnable, d'autant qu'il n'est pas arbitraire d'y mettre tels agréments qu'on veut. » M. Villanis remarque avec raison, à ce propos, que ces trilles, gruppetti, battements & mordants n'ont pas pour objet unique de prolonger les sons vite éteints de l'instrument, & la preuve, c'est qu'ils persistent dans les transcriptions pour orchestre que Rameau a faites de quelques-unes de ses pièces de clavecin, & que d'ailleurs on les retrouve, plus ou moins développés, dans toutes les musiques du monde, depuis celle des anciens Grecs jusqu'aux drames de Wagner, où l'on connaît le rôle du gruppetto. Ces astragales & ces festons ont donc une valeur musicale, ils font partie de la pensée de l'auteur ; & M. V. donne des tables complètes pour la lecture des signes d'ornement en usage aux XVIIe & XVIIIe siècles. Il serait fort à désirer que ces signes ne fussent pas supprimés dans les éditions modernes ; & l'on ne peut que recommander la lecture de l'ouvrage de M. V. à tous ceux qui s'occupent d'histoire musicale : ils y trouveront de bons exemples de critique précise, bien informée, intelligente & *pieuse*. Je n'ai eu qu'un regret, en fermant le livre : c'est de n'avoir vu cité qu'incidemment & en note, dans le chapitre de la pensée musicale, l'ouvrage capital de M. Combarieu sur les *Rapports de la musique et de la poésie*.

LOUIS LALOY.

HUGO RIEMANN : **Histoire de la musique depuis Beethoven.** (un fort vol. IV-816 p., Berlin & Stuttgart, chez W. Spemann, 1901.)

On est vraiment étonné de la prodigieuse activité de M. le prof. Riemann, qui, dans presque tous les domaines de la science ou de l'histoire musicales, accumule volumes sur volumes, &, après avoir abordé les problèmes les plus ardus de l'archéologie, rend à tous ceux qui travaillent d'inappréciables services par ses dictionnaires, ses manuels, ses travaux de tout genre sur l'art antique & moderne. Le livre que nous recommandons aujourd'hui au public, & qui est un très précieux répertoire de faits, de dates, de renseignements aussi complets que possible, est divisé en 4 parties. *1re partie : jusqu'à la mort de Beethoven* (26 mars 1827). Des 4 chapitres qui la composent, les trois derniers sont consacrés à Beethoven (vie, œuvres, bibliographie), à Schubert, & aux commencements du romantisme : K. M. von Weber, L. Spohr, Fr. Schneider. — *2e partie : époque Schumann-Mendelssohn*. Elle comprend une série d'études sur F. Mendelssohn, sur R. Schumann, (Karl Loewe, R. Volkmann, Stephen Heller, R. Frantz), sur Chopin, & sur l'opéra depuis Weber jusqu'à l'apparition de Wagner : Auber, Hérold, Halévy, Adam, — Pacini, Mercadante, Bellini, Donizetti, — Wallace, Balfe, — Benedict, Marfarren, — G. Meyerbeer, — G. Verdi, — K. Kreutzer, Marschner, Lortzing, Flotow. — *3e partie : époque Wagner-Liszt*. Les chapitres qui la composent sont consacrés à H. Berlioz, F. David, Ernest Reyer, César Franck, — à Liszt, — à Rich. Wagner, — au mouvement musical-nationaliste (École russe, Antoine & Nicolas

Rubinstein, P. Tschaikowsky, la musique tchèque, A. Dworschak, les compositeurs suédois & norwégiens), — à l'opéra-bouffe, l'opérette (à Paris & à Vienne) & le ballet. — *4e partie : les épigones.* Elle est consacrée à la « surpousse » (nachwuchs) du classicisme & du romantisme en Allemagne & dans tous les pays : France, Belgique, Hollande, Angleterre, Amérique du Nord, Italie, Espagne, Portugal. Après un chapitre sur Brahms, Bruckner & Strauss, le livre se termine par un résumé des travaux récents sur l'acoustique & l'esthétique musicales. Ce plan, on le voit, est un peu compliqué. Il a pour caractéristique le dessein de combiner la géographie avec certaines vues d'ensemble, & celui d'être complet sur tous les points. Mais il faut tenir compte de la difficulté d'un pareil sujet, qui, dès l'abord, semble dérouter l'historien par sa confusion même. Rien n'est plus facile que de faire l'histoire d'une science, car chaque savant reproduit son prédécesseur tout en le modifiant & les groupes d'esprits se distinguent aisément. Dans l'histoire de l'art, rien de tel. Chaque grand artiste est un microcosme nouveau. Voici, par exemple, notre Em. Chabrier. Il est classé (p. 696) comme « wagnérien » & c'est tout. Est-ce vraiment suffisant & exact ? Le *Couronnement de la Muse,* de G. Charpentier, est mentionné (p. 704) à la suite des *Impressions d'Italie,* sans le moindre commentaire ; & les opéras d'Alfred Bruneau sont cités (p. 698) comme une simple « tentative pour écrire des drames lyriques sur des livrets en prose ». Est-ce que, au point de vue de l'histoire pure (toute appréciation esthétique étant réservée), de telles œuvres n'ont pas une grande importance ? ne commencent-elles pas un nouveau « courant principal » ? J'ai peur, pour le dire en passant, que M. R., ne connaissant pas le *Couronnement de la Muse,* l'ait considéré, sur la foi du titre, comme une œuvre de mythologie. M. Ch. Debussy n'est pas mis non plus à la place qui lui convient. Je ne crois pas céder au chauvinisme en disant que, d'une façon générale, M. le prof. Riemann juge avec un peu d'injustice les compositeurs français. Je crois qu'il se trompe, par exemple, en disant (p. 380) qu'on peut appeler César Franck « un successeur de Liszt » (1) ; & j'affirme qu'il se trompe en disant que *Hulda* fut représentée à Monte-Carlo « *sans grand succès* » (p. 702-3). C'est encore une erreur évidente à nos yeux, & contre laquelle il nous faut protester, non seulement d'appeler « opéra biblique » le *Déluge* de M. Camille Saint-Saëns, mais de caractériser ainsi l'auteur de *Samson et Dalila* : « Bien qu'il manque à Saint-Saëns l'intimité profonde du sentiment, & bien qu'il ne s'élève jamais au-dessus d'un certain goût de l'ostentation, il est cependant une des personnalités les plus intéressantes parmi les nouveaux compositeurs, & s'impose toujours par l'élégance de la facture » (2). Parler ainsi, c'est donner à entendre qu'on ne connaît du maître que quelques fantaisies ou esquisses d'album. Il a fait autre chose. Je ne puis croire que l'opinion émise par M. R. sur Saint-Saëns & sa place dans l'histoire de l'art au XIXe siècle soit l'opinion régnante hors de France. Si, d'aventure, il en était ainsi (ce que je crois impossible), il faudrait que nos éditeurs, moins avisés que les marchands de musique allemands, n'aient pas mis les chefs-d'œuvre français à la portée de tous les lecteurs par des éditions à très bas prix.

(1) Aussi étrange est le jugement de M. Léopold Schmidt qui dans le dernier *Annuaire de la Bibliothèque musicale Peters* (1901, p. 29) s'exprime ainsi : « Parmi les français qui ont *recueilli l'héritage de Gounod, d'A. Thomas,* de Bizet, aucun n'a fait un pas décisif en avant. » De telles appréciations me semblent incompréhensibles.

(2) De peur de mal traduire cette singulière phrase, j'en reproduis ici le texte allemand : « Wenn auch Saint-Saëns die tiefere Innerlichkeit fehlt und er über ein gewisses ostentatives Wesen nie ganz hinauskommt, so zaehlt er doch ohne Frage zu den interessantesten Erscheinungen unter den neueren Komponisten und imponiert überall durch Eleganz der Faktur. » (p. 702)

Pourquoi, (*ibid.*) mettre un point d'exclamation dans cette mention : « *Septuor pour trompette* (!), piano & instruments à cordes » ?

Je pourrais faire d'autres réserves sur certaines appréciations de M. R. ou sur l'ordre dans lequel il présente certains noms ; mais il serait difficile d'analyser un livre aussi plein sans mettre dans la critique la disproportion même qu'on regrette parfois dans une telle œuvre. M. R. a le mérite de n'avoir voulu oublier personne. Malgré quelques petites inexactitudes matérielles (1), peut-être inévitables en pareille matière, & malgré un peu de hâte dans l'exécution, on peut affirmer que son *Histoire de la musique depuis Beethoven,* considérée surtout comme répertoire de renseignements, rendra les mêmes services que son excellent *Dictionnaire de musique.*

J. C.

Les monuments de la musique en Autriche. (*Denkmäler der Tonkunst in Œsterreich,* sous la direction de M. le Prof. Guido Adler, Vienne). Les derniers textes publiés dans cette très belle collection sont : 1° le *Choralis Constantinus* de Heinrich Isaak (un des vieux contrepointistes allemands du XVe siècle, contemporain & élève de Josquin Desprez, célèbre en Italie, où il fut fêté par Laurent le Magnifique & où on l'appelait *Arrigo Tedesco,* & en Allemagne, où il devint maître de chapelle de l'empereur Maximilien I. Ses œuvres, religieuses & profanes, sont considérables & de haute valeur. *Messes* de lui, en manuscrit, dans les Bibl. de Munich, Bruxelles, Vienne.) — 2° *Huit sonates pour violon* de Franz Heinrich Biber, éditées par Guido Adler. (Biber est un violoniste virtuose né à Wartenberg, Bohême, en 1644, mort à Salzburg en 1704 ; auteur de Sonates « tam aris quam aulis servientes »). — 3° *Suites pour clavecin de Johann Jacob Froberger* éditées par Guido Adler. (Froberger, appelé par Ambros « le premier compositeur de salon », est du XVIIe siècle ; il fut élève de Frescobaldi, à Rome, de 1637 à 1641. Ses œuvres, qui ont l'élégance française, font époque dans l'histoire de la musique de piano. Manuscrits de ses œuvres à Berlin & à Vienne). 4° l'*Opus musicum* de Jakob Handl, édité par E. Bezecny & J. Mantuani (Handl, mort à Prague en 1591 ; célèbre contemporain de Palestrina & de Lassus, d'abord maître de chapelle de l'évêque d'Olmütz, il a surtout écrit de la musique religieuse. Excellente biographie de Handl dans ce volume par J. Mantuani).

L'éloge de cette magistrale collection n'est plus à faire ; par la valeur musicale des œuvres publiées, elle est digne d'intéresser les artistes purs ; quant aux historiens, il serait superflu de la leur recommander. C'est dans les introductions & notices qui précèdent les textes édités qu'on trouve à se documenter de la manière la plus précise & la meilleure, à la fois sur l'histoire musicale & sur certaines questions techniques.

Les monuments de la musique allemande. (*Denkmäler deutscher Tonkunst*). Cette autre grande publication, qui, un moment, paraissait interrompue, mais qui s'est réorganisée avec l'appui financier du gouvernement prussien, vient de nous donner les *Œuvres vocales de Franz Tunder,* éditées par Max Seiffert. (Tunder, organiste de Lübeck, mort en 1667, élève de Frescobaldi, prédécesseur & beau-père de Buxtehude).

(1) J'aurais mauvaise grâce à en regretter une qui me rajeunit de 10 ans, dans la petite notice qui m'est consacrée (p. 786).

Viennent de paraître :

Dom Hugues Gaïsser. *Le système musical de l'Église grecque d'après la tradition.* (1 vol. in-8°, 171 p. de texte & 8 p. de musique. Rome, via Babuino, 149, & abbaye de Maredsous, Belgique.) Ce livre est un recueil d'études déjà publiées dans la *Revue Bénédictine* de Maredsous (1899-1901). C'est un travail très consciencieux, dont nous parlerons à loisir ; nous donnerons volontiers la parole aux spécialistes qui voudraient engager la discussion avec dom Hugues Gaïsser.

Alfred Jeanroy, Louis Brandin et Pierre Aubry. *Lais et Descorts français du* XIIIe *siècle, texte et musique.* (1 vol. format de la *Paléographie musicale*, 171 p., chez Welter.) Nous nous bornons, pour aujourd'hui, à annoncer cette belle publication dont nous reparlerons.

M. P. Marsick, op. 25-27 : *Fleurs des Cimes, Valencia, les Hèpérides*, poème pour violon & piano (titre général : *au pays du soleil*). A Bruxelles, chez Schott, frères, **2** fr. **50.**

Alessandro Longo, op. 33 : *Suite pour violon et piano.* A Hambourg, chez D. Rahter, **5** fr.

Carl Reinecke, op. 251 : trois sonatines pour piano. A Leipzig, chez Otto Forberg (**2** fr. chaque sonat.).

— **La production musicale-vocale en Allemagne**, durant l'année 1900, a été la suivante, d'après les documents officiels :

Chœurs *spirituels* pour une ou plusieurs voix, avec ou sans accompagnement	455
(Dans ce nombre il y en a 16 pour mariages, Trauungsgesänge.)	
Chœurs à plusieurs voix *avec accompagnement d'orchestre ou de plusieurs instruments*	82
Chants à plusieurs parties (avec ou sans piano)	1704
Chœurs à une voix	8
Chants pour une voix, avec orchestre	12
Chants pour une voix, avec plusieurs instruments	6
Chants pour une voix avec piano & un autre instrument	17
Chant (une voix), & piano	2555
Chant avec accompagnement de harpe, guitare ou mandoline	30
Chants avec orgue ou harmonium	30
Musique de théâtre : 84 opéras ou opérettes ; 49 pièces humoristiques avec piano ; 27 scènes-duos ; ensemble	160
Chœurs avec déclamation mêlée	27
Mélodrames	6
Recueils de chorals (liturgie) & de Lieder (écoles)	83
Livres didactiques & exercices pour le chant	22
Total,	5201 ouvrages.

Durant la même année, en Allemagne, la production a été de 6599 ouvrages pour la musique instrumentale & 472 pour la littérature musicale. (D'après la *Deutsche Gesangskunst*, n° 19/20).

Revue des Périodiques. — Choix d'indications bibliographiques.

Paléographie musicale. (Solesmes. Directeur, Dom A. Mocquereau, actuellement à Appuldurcombe House, île de Wight.) N° 51, Juillet : Feuilles de fac-similés 9 & 10 de l'Antiphonaire bilingue de Montpellier. — Suite de l'étude de D. Mocquereau sur le rythme. Exemples tirés de Josquin de Près (textes musicaux & analyses).

La Semaine religieuse de Périgueux. (Juin) : Eug. Chaminade, Ch. hon. : *Élie Salomon, musicographe périgourdin.* (L'auteur de cette remarquable étude a recherché tous les documents d'archives relatifs à É. Salomon ou à sa famille. Il analyse le traité d'É. S. sur l'art musical (*Scientia artis musicæ*) paru en 1274, l'année où mourut S. Thomas d'Aquin.)

La Revue critique d'histoire et de littérature. (Direct. A. Chuquet, professeur au Collège de France). Aout : N° 32, article de M. A. Meillet sur le livre de W. Wundt, *Le langage* (intéressant & utile à lire pour tous ceux qui s'occupent d'histoire comparée & de psychologie sociale).

La Revue des deux mondes. (Dir. M. Brunetière). 1er Sept. Camille Bellaigue : Un poète-musicien, Franz Grillparzer.

Les Annales de la musique. (Paris). Juin : Lionel Dauriac : *La critique musicale* (reproduction d'un cours fait à l'*École des Hautes Études sociales ;* traite surtout de questions philosophiques & esthétiques ; parle très peu de la critique musicale au sens philologique & pratique du mot). — Abbé Teppe : *Emploi de la langue vulgaire à l'Église.* — R. de la Mustière : *Droits d'auteurs, d'éditeurs et d'exécution.* — Échos orphéoniques. — J. Tiersot : *Un projet de fête populaire.* — Juillet : L. Dauriac : (*suite*). — de Billy : *La langue vulgaire à l'Église.* — H. Eymien : *Étude sur la décentralisation musicale.* — J. de Fays, van de Velde & de la Mustière : Bibliographie & renseignements sur les Orphéons. — Aout : Frédéric Hellouin : *Histoire du métronome.*

Le Courrier musical. (Paris. Albert Diot, Dir.) Juillet : P. Locard : *Les Maîtres contemporains de l'Orgue* (fin). — J. Marnold : *R. Wagner et l'œuvre de Beethoven.* — M. Daubresse : *Un fait d'évolution musicale* (l'auteur montre que l'harmonie était contenue, implicitement, dans le premier son émis, & que l'histoire de ses développements n'est autre que celle de l'éducation de l'oreille). — Aout : M. Daubresse : *L'audition colorée* (observations intéressantes). — Suite des études précédentes.

Der organist. (Directeur, G. Rodenkirchen, organiste de la cathédrale de Cologne.) — Nos 18 & 19 : *Études et documents sur la situation des organistes et leurs appointements.*

Santa Cæcilia. (Revue mensuelle de musique sacrée & de liturgie. Turin.) — Nos 2 & 3 (Aout-Septembre) : Abbé G. Dupoux ; *Études sur le chant liturgique.* (traduction). — Raffaèle Casimiri : *Le chant sacré et la tradition populaire.* — Dino Sincero : *La messe du couronnement.* — Marcello Capra : *Le* Sanctus *et le* Benedictus *de la Messe.* — Oreste Ravanello : *La messe dominicale.*

Il Palestrina. (Revue de musique sacrée. Florence.) N° 3 : *La Passion en musique.*

Musica sacra. (Toulouse. R. P. Comire Direct.) Juin : P. E. Soullier : *La répétition des paroles.* — Abbé Dupoux : *Les proses d'Adam de Saint-Victor.* (Analyse du livre de MM. Aubry & Misset.) — Juillet. P. E. Soullier : *L'antienne et la formation de l'Office.*

Cæcilia. (Revue de la Société Sainte-Cécile du diocèse de Strasbourg.) JUIN : Assemblée générale de la Société Sainte-Cécile du diocèse de Strasbourg. — J. Victori : *Les mélodies de l'Ordinaire de la Messe.* — J. Bour : *Études chorales.* — JUILLET, AOUT : Programme du Congrès général de la Société Sainte-Cécile à Ratisbonne.

The Choir Journal. (Boston.) 20 JUILLET : *L'évolution dans l'enseignement du chant.* — 5 AOUT : J. M. Hummel : *L'improvisation* (sur l'orgue).

Bayreuther Blaetter. (Éditées à Bayreuth par Hans von Wolzogen). VII-IX : Lettres de Richard Wagner à ses artistes. — Genèse & représentation du *Vaisseau fantôme.* — Bismark & Wagner ; deux lettres d'avant 1876. — Mme Cosima Wagner : *Aux membres du Reichstag allemand.* — Hans von Wolzogen : Mythes & Contes du « Ring. » — Paul Stübe : *Le chœur des fileuses* dans le *Vaisseau fantôme.* — Souvenirs wagnériens de Gustav Wittmer, Reinhold von Seydlitz, Max Seiling, Johann Heinrich Löffler, Friedrich Hofmann, Alois Höfler. — Curt Mey : *Les lois originelles et métaphysiques de l'art musical.*

Correspondenzblatt. (Darmstadt). N° 6 : Contribution à l'histoire de la société allemande de chant évangélique. — Programme du Congrès de Cassel (30 Juin, 1 & 2 Juillet 1901).

Musiker-Zeitung. (Vienne. Consacrée à la musique austro-hongroise). JUILLET-AOUT : Heinrich Geisler : *La saison musicale de 1900-1901.* — AOUT : Le festival Mozart à Salzbourg.

Deutsche Musiker-Zeitung. (Berlin). JUIN : Séances de la Société générale des musiciens allemands à Heidelberg. — JUILLET : Congrès de Halle. — Situation matérielle & sociale des musiciens d'orchestre. — Le drame lyrique & musical (traduit des *Portraits & Souvenirs* de Camille Saint-Saëns par M. Bessmertny). — La vie musicale à Hambourg. — L'élément artistique, dans le service divin de l'Église grecque catholique. — Dr P. Ertel : *Compte rendu du Congrès musical allemand de Halle* (tenu du 23 au 27 Juillet). — Le *Vaisseau fantôme* à Bayreuth. — Verdi & son opéra : *Un bal masqué.* — Nos des 17 & 24 AOUT : Suite des précédentes études. — N° du 31 AOUT : Compte rendu sténographique de la 19eme réunion des délégués des musiciens allemands (Halle, 23-27 Juillet).

Deutsche Gesangskunst. (Berlin-Leipzig). JUILLET : B. Widmann : *Johann Andreas Herbst* (chanteur né à Nuremberg en 1588). — Aphorismes. — Bruns-Molar, *Otto Schelper.* — Dr. H. v. d. Pfordten : *Études sur l'histoire de l'Opéra.* — AOUT : A. Böhme. — Köhler : *L'art d'écouter.* — Dr. Paul Schubring : *Parsifal.* — L. E. Meier : *Art et pain quotidien* (*Kunst und Brot*). — G. Vogel : *L'art du chant en Allemagne* (d'après F. Emerich).

Neue Zeitschrift für Musik. (Leipzig. Fondée en 1834 par Robert Schumann. Rédacteur en chef : Edmund Rochlich). JUIN : Richard Wagner & Giuseppe Verdi. — Georg Richter : *Étude sur* Manru, *en 3 actes de Paderewsky.* — *Le festival et le monument Schumann à Zwickau.* — JUILLET : Prof. Sering : *L'enseignement du chant dans les séminaires allemands.* — A. N. Harzen-Müller : *La musique à la grande exposition des beaux-arts de Berlin* (*1901*). — AOUT : Edwin Neruda : *Lortzing.* — B. Geiger : *Néron* (de Boïto).

Die Kammermusik. (Düsseldorf. Direct. : A. Eccarius Silber.) JUIN : A. Eccarius Silber : *Le cinquième festival de musique de chambre donné par la Société* « Beethoven-Haus » à Bonn. — Dr Heinrich Pudor : *La naissance de la musique de chambre.*

Musikhandel und Musikpflege. (Leipzig. Organe de la Société des éditeurs de musique allemands & de leurs associés américains.) Renseignements officiels sur les intérêts des éditeurs & indication des nouvelles publications musicales.

Centralblatt deutscher Zither-Vereine. (Munich. Dir. Hans Thauer.) Juin : Adolf Arnold : *Le Congrès de Weimar.* — Hans Thauer.

Schweizerische Musikzeitung und Saengerblatt. (Zürich). Juin. Le Jubilé du choral de Zurich & de son directeur : Dr Carl Attenhofer. — Juillet : Le 25e anniversaire de l'École de musique de Zurich. — C. H. Richter : *Second festival de la société des musiciens suisses.* — Aout : Le festival de Basel. — Les débuts de la société suisse de chant sacré. — Hermann Abert : *Un recueil d'hymnes nationaux.* — Wilh. Koehler : *L'éducation musicale du public à Hambourg.*

Der Klavier-Lehrer. (Berlin. Directrice : Anna Morsch.) Juillet : A. Eccarius Sieber : *Les principes de l'enseignement moderne du piano.* — Prof. Hennig : *Le contrôle de l'État sur les maîtres et maîtresses de musique.* — Anna Morsch : *Le 70e anniversaire de Joseph Joachim.* — Prof. Emil Kranse : *Cornelius Gürlitt* (article nécrologique). — *Les lettres de Liszt à la Princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein.* — Anna Morsch : *Le règne du chant dramatique. L'Opéra allemand.* — Oskar Raif : *L'agilité des doigts chez les pianistes.* — Suite des lettres de Liszt. — Sept. : Dr Otto Neitzel : Fr. Smetana.

Die Tonkunst. (Berlin). Aout & suiv. Hans Krünitz : *L'art du chant.*

— Rivista musicale italiana. (Turin. Fres Bocca édit.) 8e année, fascicule 2. A. Soubies : *La musique scandinave avant le* XIXe *siècle.* — L. Torchi : *L'opéra de Verdi et ses caractères principaux.* — G. Bocca : *Verdi et la caricature.* — G. Monaldi : *Anecdotes sur Verdi.* — L. Decujos : *La maison de retraite pour musicien.* — L. Torri : *Bibliographie* (sur Verdi). — G. Zambiasi : *Mesure des intervalles mélodiques.* — N. Tanabelli : *Jurisprudence théâtrale.* — Fasc. 3. G. Roberti : *La musique en Italie au* XVIIIe *siècle, d'après les voyageurs étrangers.* — Grassi-Landi : *Genèse de la musique.* — E. Adaïewsky : *Les chants de l'Église grecque.* — D. Sincero : *La Sonate à Kreutzer.* — &c...

Le Chronache musicali illustrate (Rome.) Juin : *Le temple de la musique à l'exposition pan-américaine de Boston.* — Guido Gasperini : *Les problèmes musicaux d'Aristote d'après Gevaert* (étude critique continuée dans les nos suivants.) — Angelo Sorgoni : *La décadence de la pantomime.* — Falbo : *Un entretien avec Léon Cavallo.* — Juillet : Luigi Mancinelli. — M. Incagliati : *Cent années de musique française, d'après le livre* de M. E. de Solenière. — Arnaldo Bonaventura : *La protection des œuvres musicales.*

MUSIQUE RELIGIEUSE

Académie grégorienne. — M. Peter Wagner, professeur à l'Université de Fribourg (Suisse) & connu dans le monde savant par ses travaux sur l'histoire de la musique religieuse, vient d'avoir une excellente idée à laquelle nous applaudissons chaleureusement : il fonde à Fribourg une *Académie grégorienne* (nous dirions à Paris : *École des Hautes-Études*), dans laquelle il enseignera tout ce qui concerne l'exécution

pratique & la connaissance scientifique du plain-chant. Cette Académie s'ouvrira au mois de Novembre prochain ; le cours complet, embrassant si l'on peut dire toute la matière grégorienne (exécution, accompagnement, — histoire, théorie, esthétique, paléographie, philologie), ne comprendra pas plus d'un semestre. Cette Académie est vivement encouragée par la Cour de Rome, ainsi que l'atteste une lettre très flatteuse du cardinal Satolli, Préfet de la Congrégation des Études, adressée à M. Wagner.

M. Wagner est un savant, dans toute la force du terme. Pour la méthode, la connaissance des sources, l'esprit d'analyse & le goût des jugements *objectifs*, c'est un pur allemand de la bonne race ; par l'habitude de la clarté parfaite (qu'on en juge par le curieux compte rendu que nous publions en tête de cette Revue), c'est un pur français. J'ajoute qu'il est jeune & plein d'enthousiasme. Il est philologue, liturgiste & musicien complet (rompu aux disciplines du contre point & de la fugue). — Jeunes gens qui sortez de l'École normale supérieure, jeunes agrégés des Lettres, qui avez l'esprit ouvert & déjà pourvu du nécessaire, quelles belles & profitables études vous feriez avec M. Wagner !

L'égalité des notes dans le plain-chant d'après les mss. (*Suite.*)

Le *trope*, dit M. L. Gautier, est « l'interpolation d'un texte liturgique ». Aux paroles intangibles de la liturgie l'auteur du trope superpose une composition de sa façon qui s'harmonise plus ou moins bien avec le texte officiel.

C'est entre le IXe & le XIIe siècles qu'il faut placer l'âge d'or de ces sortes de compositions, qui furent en honneur surtout dans les monastères.

Le trope affecte plusieurs formes : tantôt il précède le texte liturgique, auquel il sert en quelque sorte de préface, tantôt il le suit & en forme le prolongement, tantôt enfin il se mêle à lui, s'insère dans ses phrases, s'insinue comme un parasite entre tous ses membres, s'enchevêtre entre tous ses mots : *Tropus in re liturgica est versiculus quidam aut etiam plures, ante, inter vel post alios ecclesiasticos cantus appositi.* (GERBERT, *de Cantu et Musicâ...* I, p. 340).

On a *tropé* de cette manière à peu près toutes les parties chantées de l'Office liturgique, en particulier celles de la Messe depuis l'*Introït* jusqu'à la *Communion* en passant par le *Kyrie*, le *Gloria*, l'*Offertoire*, le *Sanctus*, l'*Agnus Dei* (1) ; & les offices du soir & de la nuit n'échappèrent pas toujours eux-mêmes à cette manie de surcharger les paroles liturgiques : vers le XIe siècle on commença à chanter des tropes à l'*Invitatoire*, au *Deus in adjutorium*, avant les *Répons* (2), les *Leçons*, avant & après le *Te Deum*, le *Magnificat*, &c., &c.

La *séquence* ou *prose* n'est qu'un trope d'un caractère particulier, qui avait sa place à la suite du verset de l'*Alleluia* dans des conditions que je décrirai plus loin.

En outre, le *trope* ou la *séquence*, tout comme le texte auquel ils viennent s'ajouter,

(1) M. L. Gautier a donné une liste de 78 types de tropes du *Kyrie* rien que pour la première époque, & cette liste est loin d'être complète. Ce chiffre peut donner une idée de l'abondance de ces productions.

(1) Un trope célèbre est celui que l'on chantait sur les dernières paroles *fabricæ mundi* du Répons de Noël *Descendit de cœlis*, V. *Processionnal de Solesmes*, pp. 27-28 : c'est un trope purement musical. La prose si connue *Inviolata* est un trope du répons *Gaude Maria Virgo* : on l'intercalait entre les mots de la fin *Virgo* & *inviolata*. — V. *Variæ preces*, Solesmes, pp. 28 & 127.

comportent à l'occasion des paroles & de la musique. Sur ce point il faut faire les distinctions que voici :

Le trope peut revêtir trois formes : 1° C'est toute une composition nouvelle, consistant en *paroles et musique*, qui s'ajoute à la pièce liturgique : composition courte parfois, souvent très développée, à tel point que le texte authentique disparaît & est rendu méconnaissable sous cette végétation envahissante.

2° Un second type de trope consiste en *paroles seules* qui s'adaptent à la cantilène grégorienne. Celle-ci, simple vocalise ou chant orné, demeure exactement ce qu'elle était en tant que mélodie, mais des paroles étrangères viennent se disposer sous ce texte musical : il en résulte un chant *syllabique* ou *quasi syllabique*.

3° Enfin le trope peut être *purement musical :* on ajoute à la cantilène traditionelle une longue mélodie qui se chante en vocalise sur une seule voyelle. De là en particulier ces *neumes* ou *jubili*, souvent de grande étendue, qui se chantaient sur la dernière syllabe *a* à la suite du mot *alleluia*, & qui présentent un intérêt tout spécial pour notre sujet.

C'est à la place qu'elles occupaient à la suite de l'*Alleluia* que ces mélodies durent le nom de *séquences* ou suites : *Sequentiæ, Sequelæ*. — *Jubili ab aliis* sequentiæ *dicti sunt quia sunt quædam veluti* sequelæ *et appendix cantici Alleluia, quæ sine verbis post ipsum sequuntur*. (Bona, *Rerum liturgicarum libri duo*, p. 369.) On les appelait aussi indifféremment *jubili, jubilatio, neumæ, neumata, pneumata*... Exécuter ces vocalises c'était *neumatizare, jubilare, neumas protrahere*... V. L. Gautier, *op. cit.*, pp. 13 & 14.

Tous ces termes désignent une mélodie sans paroles, *sine verbis*, qui se chantait primitivement sur la finale de l'*Alleluia :* ce sont des expressions purement musicales.

Dans la suite, des paroles s'adaptèrent aussi à ces vocalises de la *sequentia*, & c'est à ce texte littéraire, semble-t-il, que convient à proprement parler le nom de *prose*. La prose n'est ainsi, en définitive, primitivement du moins, que le trope littéraire d'un trope musical préexistant (1).

III

A quelle époque faut-il faire remonter l'usage de la *sequentia* sans paroles faisant suite à l'*alleluia?*

M. L. Gautier n'hésite pas à placer son origine à une époque très reculée « que la science, faute de documents, n'est pas parvenue à déterminer exactement ». (p. 12.) Cette coutume serait selon lui antérieure à l'arrivée en Gaule des chantres *Pierre* & *Romain*, envoyés, sur la demande de Charlemagne, à l'école de Metz par le pape Adrien Ier, événement que l'on place communément vers l'an 790 (V. dom Schubiger, *Hist. de l'École de Saint-Gall*, ch. 11) ; et cette affirmation du savant médiéviste est plus qu'une simple conjecture. Mais ce n'est pas ici le lieu de la discuter ; il suffit de constater que l'on ne saurait faire descendre l'origine de la *sequentia* mélodique plus bas que les dernières années du VIIIe siècle.

En effet, c'est vers 790 que les chantres Pierre & Romain prirent la direction des

(1) Telle semble bien être la signification propre de ces expressions généralement employées aujourd'hui l'une pour l'autre. Il ne semble pas néanmoins que même au moyen âge ees appellations aient été exclusives ni aussi nettement tranchées. On appela *prose* ou *séquence* le texte ou la mélodie indifféremment, ou bien l'un & l'autre réunis. Bien plus ce nom de *prose* (prosa, prosula) fut donné à des tropes comme ceux du *Kyrie*. V. L. G., *loc. cit.*

deux écoles sœurs & émules de Metz & de Saint-Gall. Or quels étaient les genres de composition dans lesquels s'exerçaient de préférence les deux maîtres romains? Si l'on en croit l'historien le plus autorisé de Saint-Gall, Ekkehard IV (*Casus S. Galli*, dans PERTZ, *Scriptores*, t. II.), c'étaient précisément ces *neumes* ou *séquences* de l'Alleluia qui sollicitaient surtout leur talent : *Dein uterque, fama volante studium alter alterius cum audisset, æmulabantur pro laude et gloria, naturali gentis suæ more, ut alterum transcenderet. Memoriaque est dignum quantum hac æmulatione locus uterque profecerit, et non solum in cantu, sed et in cœteris doctrinis excreverit. Fecerat quidem Petrus ibi jubilos ad sequentias quas* METENSES *vocant, Romanus vero* ROMANE *nobis e contra et* AMŒNE *de suo jubilos modulaverat, quos quidem post Notker quibus videmus verbis ligabat...* (*Casus S. Galli*, PERTZ, *Script.*, II, p. 102. — Cf. SCHUBIGER, *Hist. de l'École de Saint-Gall*, c. IV.)

C'est donc à la fin du VIIIe siècle, ou au plus tard aux premières années du siècle suivant, que nous devons faire remonter le chant des séquences de l'*Alleluia* dans les monastères de Metz & de Saint-Gall. A la même époque l'usage s'en était répandu en Gaule : nous le trouvons établi vers 850 à l'abbaye de Jumièges en Normandie, où s'était déjà introduite la coutume d'adapter des paroles à la vocalise. Et c'est ici que se place un fait historique des plus importants.

Vers ce temps vivait à Saint-Gall un jeune novice qui devait devenir célèbre, Notker dit le Bègue. Il avait été, encore enfant, offert à l'abbaye par ses parents, vers l'an 840 au dire de Mabillon (*Act. SS. O. S. B.*, sæc. V, p. 11 & suiv.). A cet adolescent revient l'honneur d'avoir, sinon inventé, du moins perfectionné & fixé l'art d'accommoder les paroles au chant des *jubili* : le fait mérite d'être rapporté.

Dans la courte préface qu'il a mise à son *Livre des Séquences* (*Bibl. de Saint-Gall*, cod. 381), Notker raconte que tout jeune il se préoccupait de trouver un moyen de fixer dans le souvenir ces longues vocalises des séquences qui, à cause de leur étendue, se brouillaient dans la mémoire des *Neumatizants*, à tel point qu'ils devaient passer leur temps à les apprendre & à les réapprendre. *Cum adhuc juvenculus essem et melodiæ longissimæ sæpius memoriæ commendatæ instabile corculum aufugerent, cœpi tacitus mecum volvere quonam modo eas potuerim colligare.* Notons en passant quel est le problème que se propose de résoudre le jeune moine : c'est de lier, d'enchaîner, pour les empêcher de fuir, les mélodies confiées à la mémoire, de trouver par conséquent un procédé qui, en les fixant dans le souvenir, les garantisse contre les déformations & les corruptions possibles.

C'est du Nord que vint la lumière. Un moine de l'abbaye de Jumièges, que les Normands venaient de dévaster (851), vint frapper à la porte de Saint-Gall. Il portait avec lui un *Antiphonaire* où le problème qui tourmentait Notker se trouvait résolu d'une manière fort simple : sous les vocalises étaient disposées des paroles aisées à retenir, qui en se gravant dans la mémoire y gravaient avec elles la mélodie. Notker trouva le procédé heureux, mais la médiocrité littéraire des compositions lui déplut & il se mit sur-le-champ à appliquer la méthode en faisant mieux. Il faut citer tout ce passage : *Interim vero contigit ut presbyter quidam de Gemidia nuper a Nordmannis vastata veniret ad nos, Antiphonarium suum secum deferens in quo aliqui versus ad sequentias erant modulati. Quorum ut visu delectatus, ita sum gustu amaricatus. Ad imitationem tamen eorumdem cœpi scribere :* « LAUDES DEO CONCINAT UNIVERSUS ORBIS QUI GRATIS EST LIBERATUS ». *Et infra :* « COLUBER ADÆ MALESUASOR. » *Quos cum magistro meo Ysoni obtulissem, ille studio meo congratulatus imperitiæque compassus, quæ placuerunt laudavit, quæ autem minus emendare curavit, dicens :* « *Singuli motus cantilenæ singulas syllabas debent habere.* » *Quod autem audiens ea quidem quæ in* IA *veniebant ad liquidum correxi, quæ vero in* LE *vel* LU *quas impossibilia vel attemperare neglexi, cum et illud postea visu facillimum deprehenderim, uti*

testes sunt : DOMINUS IN SINA *et* MATER. *Hocque modo instructus secunda mox voce dictavi :* PSALLAT ECCLESIA MATER ILLIBATA.

Ainsi les premiers essais de Notker ne sont pas irréprochables ; ils pèchent surtout contre une règle que formule maître Yson en disant qu' « à chaque note de la cantilène doit correspondre une syllabe du texte ». *Singuli motus cantilenæ singulas syllabas debent habere.* En d'autres termes : *Le chant des proses doit être syllabique.* Aussitôt Notker se remet à l'œuvre & il réussit non sans peine à mettre sur pied quelques pièces.

Prenons tout de suite une de ses premières œuvres pour l'étudier. Voici un des premiers essais qu'il ait réussis, ainsi que lui-même vient de le raconter. C'est une prose pour la *Dédicace de l'église* qui a pour titre *Lætatus sum* & qui débute par ces mots : *Psallat Ecclesia mater illibata.*

In Dedicatione Ecclesiæ.

Lætatus sum.

Petites strophes	Nombre des syllabes			Nombre des notes
			A E U A	
Prologue.	6	Psallat Ecclesia		6
	6	Mater illibata		6
	7	Et virgo sine ruga		7
	9	Honorem hujus ecclesiæ.		9
I	8	Hæc domus aulæ cælestis		8
	6	Probatur particeps,		6
II	8	In laude Regis cælorum		8
	6	Et cerimoniis.		6
III	8	Et lumine continuo		8
	7	Æmulans civitatem		7
	5	Sine tenebris.		5
IV	8	Et corpora in gremio		8
	7	Confovens animarum		7
	5	Quæ in cælo vivunt.		5
V	8	Quam dextra protegat Dei,		8
VI	8	Ad laudem ipsius diu.		8
VII	11	Hic novam prolem gratia parturit		11
	8	Fœcunda Spiritu Sancto.		8
VIII	11	Angeli cives visitant hic suos		11
	8	Et corpus sumitur Jesu.		8

(1) Cod. 381 de la Bibl. de Saint-Gall, f° 460.

Petites strophes	Nombre des syllabes			Nombre des notes
IX	7	Fugiunt universa		7
	6	Corpori nocua.		6
X	7	Pereunt peccatricis		7
	6	Animæ crimina.		6
XI	9	Hic vox lætitiæ personat,		9
XII	9	Hic pax & gaudia redundant.		9
Conclusion.	7	Hac domo Trinitati		7
	5	Laus & gloria		5
	5	Semper redundant.		5

Cette transcription reproduit fidèlement le manuscrit. Elle présente la physionomie habituelle des prosaires écrits en neume à l'usage des moines de S.-Gall. Le texte en vers est écrit sur une colonne & en bordure sur la marge les neumes de la mélodie. Ces neumes sont liés & forment des groupes indivis comme dans la séquence alléluiatique : ce n'est autre chose que la séquence elle-même disposée en regard du texte. Chaque distinction mélodique correspond à un vers de la prose. De plus, — & j'attire l'attention sur ce fait, — le nombre des syllabes répond exactement, non point, qu'on le remarque bien, au nombre des groupes, mais *à celui des notes comprises dans les groupes*. Nous avons là des incises littéraires & des incises musicales dont l'une est le décalque de l'autre : *à chaque note une syllabe* (1), suivant la règle tracée par maître Yson à son élève.

Tel est le fait dans sa simplicité : il contient, me semble-t-il, claire & manifeste, pour tout esprit dépouillé de préventions, la démonstration que nous cherchons. *La syllabe vaut un temps rythmique*, ici comme dans tout chant syllabique du répertoire liturgique ; à chaque syllabe correspond une note du groupe neumatique, & non pas encore une fois un groupe entier ; & donc *chaque note*, non chaque groupe, *équivaut à un temps rythmique*.

D'autre part il faut admettre que la mélodie avec paroles ne diffère pas de la mélodie sans paroles ; c'est le même chant, le texte n'est tout d'abord, dans la pensée du compositeur, qu'un moyen mnémotechnique destiné à fixer la mélodie neumée & à prévenir les altérations qui résulteraient invinciblement des défaillances de la mémoire. Force nous est donc d'admettre que le chant en vocalise n'est pas différent, au point de vue du rythme, du chant syllabique : des deux côtés se réalise la formule *une note = une syllabe = un temps*.

Il n'y a pas jusqu'à la disposition graphique du double texte littéraire & musical qui ne serve à asseoir cette conviction. La *séquence* était un air connu préalablement fixé dans la mémoire, & il est si évident que pour les chantres du IXe siècle chaque note équivalait à une syllabe & par le fait même à un temps du rythme, qu'ils se contentaient

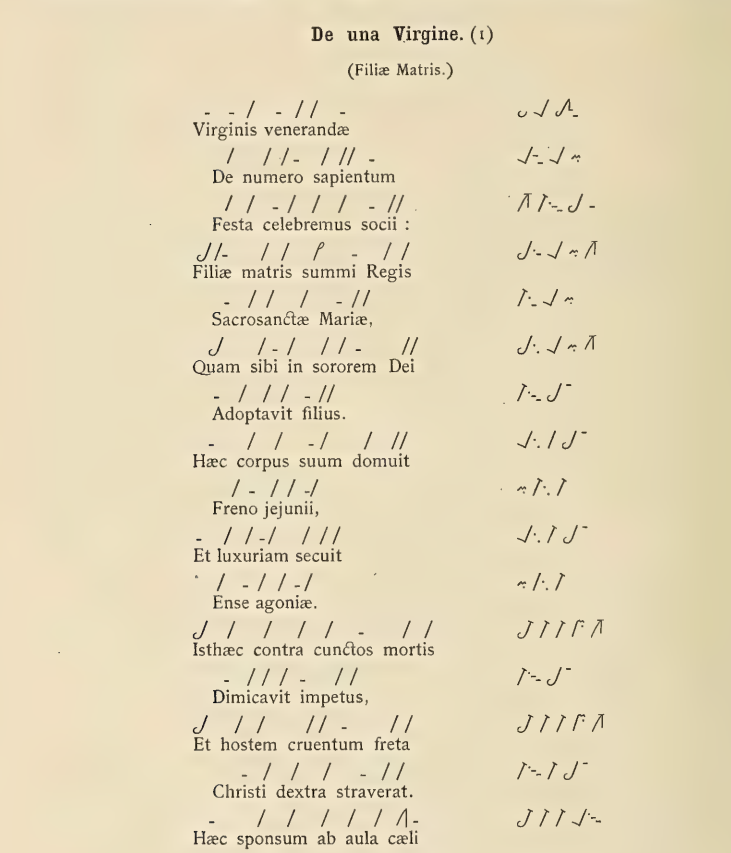
(1) Une seule exception au vers 14 : le texte a 6 syllabes, le neume correspondant n'a que 5 sons. Comme ce cas est exceptionnel non seulement dans cette prose, mais encore dans l'ensemble des proses de Notker, il me semble naturel de supposer ici soit une erreur de copiste, soit plutôt l'élision de la première syllabe.

d'écrire en regard du texte littéraire les neumes anciens sans les modifier en rien, se préoccupant d'une seule chose : *avoir autant de syllabes que de notes.*

Enfin il est si vrai que pour les maîtres de S. Gall chaque note du groupe lié est l'équivalent d'un neume simple, *virga* ou *point,* que dans le Cod. 381 une main du XIe siècle a pris la peine de nous certifier matériellement ce fait en opérant l'analyse du groupe, & en transportant sur chaque syllabe, représentée par un signe simple, la valeur fractionnaire qui lui appartient ; de telle sorte que ces proses nous présentent une double notation : une notation en neumes liés à la marge, & une notation en neumes simples dans les interlignes qui n'est que la décomposition de la première :

De una Virgine. (1)

(Filiæ Matris.)



(1) Cod. 381 de Saint-Gall.

Corde jucundo secuta,

Ejus est ingressa thalamum.

Tute jam dulcibus

Plena deliciis,

Christo miserias

Nostras suggerito,

Nobis consolationem

Precando.

Il me semble inutile d'insister : ces choses parlent aux yeux.

Qu'on me permette encore néanmoins un détail. Notker ne composa pas seulement des proses sur des « séquences » préexistantes. Lui-même était fort bon musicien & il écrivit la musique de plusieurs de ses proses. La manière dont il s'y prenait est instructive.

Il est reconnu qu'à l'inverse de ce qui se pratique généralement, Notker commençait par écrire la mélodie de ses compositions & qu'il y adaptait ensuite des paroles, toujours d'après la règle invariable : *A chaque note une syllabe.*

Qu'on se mette par la pensée à la place du compositeur : Il veut écrire une mélodie syllabique, c'est-à-dire une mélodie qui devra correspondre note pour note aux syllabes d'un texte futur, & dans laquelle par le fait la note vaut un temps : — ceci est son projet. Supposons maintenant que pour Notker & pour ses contemporains, comme pour M. Houdard, la formule rythmique est que « *un neume = un temps* » : de quels signes se servira-t-il pour écrire sa vocalise ? Il emploiera bongré malgré, comme nous le ferions nous-mêmes si nous voulions écrire un chant de cette nature, des notes simples, isolées, de la valeur d'un temps : *virgas* ou *points*. Il lui est interdit de relier entre eux ces signes élémentaires & de procéder par groupes neumatiques complexes. La raison en est simple : la mélodie écrite par groupes serait, à nombre de notes égal, toute différente rythmiquement de la mélodie syllabique que le compositeur voulait écrire : il aurait manqué son but ; autre chose en effet est ceci : par exemple, & autre chose :

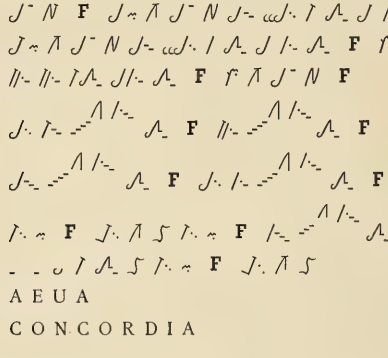
Or c'est précisément le deuxième procédé que Notker a adopté : voulant écrire un chant où chaque note aura la valeur d'un temps, il trace une vocalise en groupes liés en tout semblable aux anciennes séquences. N'est-ce pas l'indice que pour lui ce n'est pas *le groupe* mais plutôt *chaque note* du groupe qui *vaut un temps* ?

Nous avons la preuve de cette manière de composer de Notker dans le manuscrit 384 de Saint Gall, contemporain de Notker lui-même (IXe siècle), & que l'on regarde sinon comme un texte original, du moins comme une copie fidèle faite sous les yeux de l'auteur (1). Voici un extrait de ce vénérable manuscrit d'après le fac-similé reproduit

(1) D. Schubiger, *Hist. de l'École de Saint-Gall*, c. v.

par dom Schubiger dans son *Histoire de l'École Sangallienne* (1). Détail curieux & important : pour lire ce texte il faut commencer par la dernière ligne à gauche. Chaque distinction correspondant à une strophe de la prose est terminée par la lettre F écrite en rouge & qui signifie *finis*.

(2)



(1) Monumenta, n° 26.
(2) Bibl. de Saint-Gall, cod. 384, f° 259.

(A suivre.) X***

Nouvelle publication :

Congrès international d'histoire de la musique tenu à Paris, à la Bibliothèque de l'Opéra, du 23 au 29 juillet 1900. (VIIIe Section du Congrès d'histoire comparée.) — Documents, Mémoires & Vœux publiés par les soins de **M. Jules Combarieu**, Directeur de la *Revue d'histoire et de critique musicales,* délégué par le comité du Congrès. (1 vol. grand in-8 de 318 pages. Imprimerie S. Pierre, Solesmes, Sarthe.)

Le Propriétaire-Gérant : H. Welter.

1900. IMPRIMERIE SAINT-PIERRE, SOLESMES, SARTHE

REVUE
D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 9 Octobre. 1901

Publication des Mémoires lus au Congrès musical de Paris.

Le Congrès international de musique récemment tenu à Paris, sous la présidence de M. Bourgault-Ducoudray, a été organisé, on peut l'affirmer, par notre excellent collaborateur M. Romain Rolland, ancien élève de l'École de Rome, aujourd'hui professeur d'Histoire de l'Art à l'École normale supérieure. En attribuant à M. Romain Rolland le mérite & l'honneur d'avoir supporté la plus grande partie du travail d'organisation, nous ne craignons pas d'être démentis par ceux qui prêtèrent à notre ami leur concours & l'autorité de leur nom : M. Camille Saint-Saëns, président honoraire ; M. Tiersot, vice-président; M. Malherbe, trésorier; MM. C. Bellaigue, Ch. Bordes, J. Combarieu, M. Emmanuel, H. Expert, Vincent d'Indy.

L'appel adressé aux musiciens les plus autorisés a été entendu : des pays les plus divers se sont rendus à Paris des savants avec qui nous avons été heureux de nouer des relations personnelles. Désigné par le Comité d'organisation pour publier leurs travaux, M. J. Combarieu vient de faire paraître les Mémoires lus au Congrès en un volume gr. in-8° de 318 pages, qui est une contribution sérieuse aux études d'histoire, & qui marquera, en France, un notable progrès dans les études musicales. Voici le contenu de ce volume (1) :

Discours prononcé par M. BOURGAULT-DUCOUDRAY à l'ouverture du Congrès.

I

MUSIQUE GRECQUE

E. RUELLE (Paris). Le Chant gnostico-magique des sept voyelles grecques.
ÉLIE POIRÉE (Paris). Chant des sept voyelles. Analyse musicale.
L. LALOY (Paris). Le genre enharmonique des Grecs.
MGR B. GRASSI LANDI (Rome). Observations sur le genre enharmonique.
TH. REINACH (Paris). L'harmonie des sphères.
J. TIERSOT (Paris). Le premier hymne delphique.
TH. REINACH (Paris). Sur la transcription du premier hymne delphique.
ÉLIE POIRÉE (Paris). Une nouvelle interprétation rythmique du second hymne à Apollon.

(1) Pour couvrir les frais qui ont un peu dépassé nos ressources, 50 vol. seront mis en vente au prix de 15 fr. On peut s'adresser à l'éditeur, M. Fischbacher, 33, rue de Seine, Paris.

II

MUSIQUE BYSANTINE

R. P. THIBAUT (Constantinople). Assimilation des « Êchoi » byzantins & des modes latins avec les anciens tropes grecs.

R. P. THIBAUT. Les notations byzantines.

Dom HUGUES GAISSER (Rome). L'origine & la vraie nature du mode dit « Chromatique oriental ».

III

MUSIQUE DU MOYEN AGE

A. — MUSIQUE RELIGIEUSE

G. HOUDARD (Paris). La notation neumatique.

Dom HUGUES GAISSER. Observations sur la communication de M. Houdard.

G. HOUDARD. La notation neumatique considérée dans son sens matériel extérieur.

MGR B. GRASSI LANDI. Observations relatives à l'interprétation des notes neumatiques du chant grégorien.

Dom HUGUES GAISSER. L'origine du « Tonus peregrinus ».

LIBORIO SACCHETTI (Saint-Pétersbourg). Le chant religieux de l'Église orthodoxe russe.

B. — MUSIQUE PROFANE

P. AUBRY (Paris). La légende dorée du jongleur.

MICHEL BRENET (Paris). Un poète-musicien du XVe siècle : Eloy d'Amerval.

IV

MUSIQUE MODERNE

J. TIERSOT. Des transformations de la tonalité & du rôle du dièze & du bémol depuis le moyen âge jusqu'au XVIIe siècle (*Résumé*).

Dre O. CHILESOTTI (Bassano). Musiciens français : Jean-Baptiste Besard & les luthistes du XVIe siècle.

ROMAIN ROLLAND. Notes sur l' « Orfeo » de Luigi Rossi & sur les musiciens italiens à Paris, sous Mazarin.

SHEDLOCK (Londres). Purcell & Bach (Traduit de l'anglais par Mlle FERNANDE SALZEDO).

ALEXANDRE LONGO (Florence). Observations sur la valeur historique des compositions pour clavecin de Dominique Scarlatti.

ADOLF LINDGREN (Stockholm). Contribution à l'histoire de la « Polonaise ».

GEORGES HUMBERT (Genève). Les principes naturels de l'évolution musicale.

ARNALDO BONAVENTURA (Florence). Progrès & nationalité dans la musique.

ILMARI KROHN (Finlande). De la mesure à 5 temps dans la musique finnoise.

P. LANDORMY (Bar-le-Duc). Des moyens d'organiser en France une ligue pour la protection & le développement de l'art musical.

TH. GEROLD (Francfort). De la valeur des petites notes d'agrément & d'expression.

V

VARIA

Communication de M. CAMILLE SAINT-SAËNS.

HÉLOUIN (Paris). Histoire du métronome en France.

MEERENS (Bruxelles). Réforme du système musical.

JULIAN CARILLO (Leipzig). La nomenclature des sons.

Édouard GARIEL (Mexique). De la nécessité de méthodiser l'enseignement de la musique en lui appliquant une base scientifique.
Mlle Hortense PARENT (Paris). De l'enseignement élémentaire du piano en France au point de vue de la vulgarisation de la musique.
Lionel DAURIAC (Paris). La Pensée musicale.
Jules COMBARIEU. Le Vandalisme musical.
Concert historique donné à l'occasion du Congrès de musique le Samedi 28 Juillet 1900 en l'hôtel de S. A. le prince Roland Bonaparte.
Collection d'autographes musicaux.
Vœux du Congrès.
Liste & adresses des Membres du Congrès.

Ce livre, où les *époques* de la musique sont l'objet d'études solides, représente une grande somme de travail & fait honneur à tous ceux dont le nom s'y trouve inscrit. Sur la notation, sur la pédagogie musicale, sur la nécessité de protéger certains chefs-d'œuvre contre le vandalisme ou contre l'oubli, il contient des vœux excellents, qui, nous en sommes assurés, porteront leurs fruits.

Nous comptons bien renouveler un jour ces agréables & utiles rencontres d'hommes d'étude & d'artistes. Peut-être y aurait-il lieu, pour le prochain Congrès, de ne pas disséminer le travail sur un grand nombre de questions, mais de le concentrer sur un sujet bien défini. Notre vœu le plus cher serait d'organiser un Congrès où seraient centralisés les documents relatifs à l'histoire de la musique française aux XVe & XVIe siècles. Il arrive, assez souvent, que le *bassus* de telle chanson d'un de nos maîtres français est en Italie, tandis que le *ténor* de la même chanson est dans une bibliothèque d'Allemagne : n'est-ce pas en pareil cas qu'un Congrès international peut faire œuvre éminemment utile? Nous reviendrons sur ce projet. Pour aujourd'hui, nous nous bornons à adresser un remerciement cordial à ceux qui furent nos hôtes & sont restés nos amis.

Camille Saint-Saëns et l'opinion musicale à l'étranger.

En rendant compte d'un livre récent de M. Riemann (1), je disais que l'éminent historien avait jugé M. Camille Saint-Saëns avec trop de sévérité & de partialité, sans le mettre au rang qu'il convient. Je faisais appel aux artistes non français, en demandant si l'opinion de M. Riemann était bien celle qui règne à l'étranger ; & j'ajoutais que, s'il en était ainsi, c'est que les œuvres de M. Saint-Saëns n'étaient pas suffisamment connues hors de nos frontières ; auquel cas, il faudrait s'en prendre à nos éditeurs qui ont eu le tort de ne pas populariser les chefs-d'œuvre de la musique française par des éditions à très bon marché comme celles qu'on a faites, en Allemagne, pour Beethoven, Schumann, &c.

(1) *Histoire de la musique depuis Beethoven* (Berlin & Stuttgart, chez Spemann, 1901). V. le N° 8 de cette Revue. — Dans ce même article, je citais, pour protester, quelques lignes de M. L. Schmidt. (*Annuaire de la Bibliothèque Peters*, 1901, p. 29).

Quelques jours auparavant, dans la *Revue Franco-Roumaine* (n° d'août), M. Charles Malherbe, archiviste de l'Opéra, se plaignait avec raison des jugements étranges qui sont quelquefois portés par *certains* journalistes allemands sur l'auteur de *Samson et Dalila*. Je suis en mesure d'affirmer que ces journalistes ne représentent qu'une infime & excentrique minorité ; que cependant nous avons beaucoup à faire, encore, pour que les chefs-d'œuvre de nos compositeurs soient connus à l'étranger comme ils le méritent.

Au sujet de M. Saint-Saëns, & comme réponse aux questions que je posais, j'ai reçu un très grand nombre de lettres, signées de noms illustres ou autorisés, & venues des pays les plus divers. Je ne puis, à mon grand regret, les publier toutes ; non seulement la place me manque, mais il résulterait de cette publication une grande monotonie, car beaucoup de témoignages sont presque identiques. J'en donnerai cependant quelques extraits, car il me paraît intéressant de dégager l'opinion moyenne qui règne, hors de notre pays, sur nos plus grands artistes. Le jugement des étrangers, c'est la postérité contemporaine. En lisant avec soin ces documents, on verra qu'on en peut tirer quelques conclusions importantes.

« Berlin, 3 Octobre 1901.

« Monsieur,

« ... Parmi les compositeurs français vivants, M. Camille Saint-Saëns est, à mon avis, le plus éminent. Dans les domaines les plus différents de la musique, il a créé de la beauté & de la pensée ; depuis longtemps ses œuvres principales ont une valeur internationale & ont assuré à leur auteur la très haute estime & la sympathie du monde musical tout entier. En laissant à d'autres le soin d'apprécier les qualités propres de son talent & d'analyser en détail l'ensemble de ses créations, je me borne à citer quelques-unes de ses compositions que, *personnellement*, j'ai toujours aimées : ce sont les deux admirables & justement renommés *Concerti pour piano*, n° 3 (sol mineur) & n° 4 (ut mineur) ; le poème symphonique *la Jeunesse d'Hercule ;* la *Danse macabre*, & d'autres poèmes d'orchestre analogues, tous écrits de *main de maître* (1). Parmi les œuvres dramatiques du maître, je ne connais que *Samson et Dalila* qui a été aussi joué en Allemagne, avec succès, comme on le sait, & qui prouve qu'il est parfaitement possible de donner à une œuvre le caractère exigé par le théâtre & la scène, sans bouleverser pour cela l'architecture musicale, comme on le fait trop souvent. Je termine en disant le plaisir que j'ai toujours éprouvé à rencontrer ce maître distingué & divers (2), & à entretenir avec lui des relations de collègue. En Angleterre comme en Allemagne, j'ai saisi avec empressement toutes les occasions de lui exprimer ma sympathie & mon admiration.

Dr. Max BRUCH,

Membre Correspondant de l'Institut de France. »

M. le dr. Max Bruch est un compositeur trop connu pour qu'il soit nécessaire de le présenter au lecteur français. Né le 6 janvier 1838 à Cologne, M. le dr. Max Bruch est aujourd'hui chargé d'honneurs mérités : membre de *l'Académie royale* des Beaux-Arts de Berlin & du Sénat de l'Académie, membre du Conseil de direction du Conservatoire musical (*Hochschule*) de Berlin ; membre correspondant de l'Académie des Beaux-Arts de Paris,... voilà quelques-uns de ses titres. Professeur de musique à *l'Académie royale*

(1) Ces mots sont en français dans la lettre, écrite en allemand.
(2) *Vielseitig*. Le mot paraît convenir particulièrement à M. Saint-Saëns.

de Berlin, il est l'auteur des *Concertos*, si aimés — & redoutés — des violonistes, des opéras *Loreley* (1863) & *Hermione* (1872), d'œuvres chorales très brillantes, telles que les scènes de *la légende de Frithyof* (1864) & de *l'Odyssée* (1873), *Arminius* (1875), *le Chant de la cloche*, poème de Schiller (1877), *Achilleus*, scènes de l'Iliade (1885), la *Croix de feu*, d'après Walter Scott (1889) ; de *Moses*, oratorio (1894), de *Gustave Adolphe* (1897), de fragments d'une *Messe* solennelle pour double chœur, orchestre & orgue, &c., &c.

Il me paraît intéressant de retrouver la même note — & des expressions identiques — dans la lettre suivante :

« Bonn, 5 Octobre 1901.

« Très honoré Monsieur,

« En réponse aux questions que vous posez dans la *Revue d'histoire et de critique musicales*, je me permets de vous envoyer le jugement suivant sur M. Camille Saint-Saëns :

« Saint-Saëns est, en toute hypothèse, le compositeur le plus riche & le plus varié (1) que possède actuellement la France. Dans tous les domaines — opéra, symphonie, musique de chambre, chœurs, concertos pour instrument, solo avec orchestre, &c. — il a écrit une série d'œuvres qui font de lui un maître de la composition musicale. La suite de ses opéras prouve qu'il domine toutes les formes musicales, toutes les ressources de l'art, & qu'il sait traiter magistralement les voix & l'orchestre. Parmi ses symphonies, celle en *la* mineur est un petit chef-d'œuvre (2). Les concertos pour piano, violon & violoncelle sont des meilleurs qui aient été écrits depuis 40 ans. Ma plus grande estime est pour sa musique de chambre : son trio (pour piano, violon & violoncelle) en *fa* mineur, son septuor avec trompette, &c., sont des chefs-d'œuvre comme seul peut en écrire un artiste de tout premier rang. Quelle place occupera Saint-Saëns dans l'histoire de la musique au XIXe siècle ? il est aujourd'hui difficile de le dire avec précision. Comme compositeur d'opéras, il n'aura pas l'importance historique (3) d'Auber & de Bizet ; comme compositeur de musique d'orchestre & de musique de chambre, il doit être appelé le premier des maîtres qu'a produits la France au XIXe siècle.

« Veuillez agréer, &c.

Dr Leonhard WOLFF,

Professeur de Science musicale à l'Université de Bonn. »

L'auteur de cette appréciation où chaque mot est soigneusement pesé, M. le Prof. Wolff, — à la fois savant, compositeur & praticien très distingué, — vivait en 1866-68 à Paris, où il étudiait le violon avec Vieuxtemps avant de l'étudier un peu plus tard à Berlin, avec le non moins célèbre Joachim. Pendant 25 ans, il a dirigé les sociétés chorales & symphoniques de Marburg, Wiesbaden & Bonn ; ses compositions (chorals, musique de chambre, lieder, &c.) ont paru à Berlin (chez Schlesinger, chez Simroch), à Leipzig (chez Breitkopf & Härtel, chez Peters) & à Paris (chez Maho). Quelques-uns de ses duos & lieder ont été traduits par V. Wilder. Né en 1848 à Halberstadt, il est aujourd'hui professeur d'histoire musicale dans une des plus importantes universités de l'Allemagne.

(1) Je ne puis traduire qu'en le paraphrasant ce mot « vielseitig » que je rencontre encore ici « Saint-Saëns ist *jedenfalls* den *vielseitigste* Componist den Franckreich jetzt besitzt. »

(2) « Ein kleines Meisterwerk. »

(3) Ce mot *historique* est essentiel dans un jugement, qui, sans lui, semblerait bizarre !

Le témoignage que M. le Prof. Wolff a bien voulu m'envoyer est aussi précieux qu'autorisé. D'une lettre reçue de Bayreuth (lettre très aimablement abondante, courtoise, modeste, écrite en pur français, mais personnelle & non destinée à la publicité) je ne puis m'empêcher, — au risque de contrarier l'auteur, — d'extraire quelques lignes où me paraît attesté un des faits qui me préoccupaient.

« ... Durant les courts séjours que j'ai faits dans les grandes villes d'Allemagne, je n'ai pas eu l'avantage d'entendre une des grandes compositions du célèbre artiste. Je comptais voir *Samson* à Berlin à mon retour de Hambourg, mais la représentation fut alors remise. Je suis confus de dire que je ne connais qu'un concerto qui m'est resté en mémoire tant à cause de sa remarquable structure que de sa maîtrise, tant en ce qui concerne le piano que l'orchestre ; mais j'hésiterais à en parler avec détail, car M. Saint-Saëns attache sans doute une tout autre importance à ses compositions symphoniques & dramatiques. En somme, les circonstances de mon existence ne me permettent pas de parler comme il siéerait d'un artiste d'aussi grand renom que M. Saint-Saëns ! Je m'en abstiens donc en souhaitant que votre initiative donne lieu à la critique des artistes par les artistes. Hector Berlioz, Schumann, mon grand-père Frantz Listz ont déjà donné l'exemple de cette critique supérieure. Rien ne saurait avoir plus d'intérêt pour un compositeur, plus d'utilité pour le public, plus d'importance morale & artistique pour le critique musicien lui-même, qu'une analyse minutieuse & impartiale de l'œuvre de ses contemporains. C'est en souhaitant le développement de votre idée (1), que je suis, &c.

SIEGFRIED WAGNER. »

On le voit, — & c'est le propre fils de Richard Wagner qui parle ! — c'est la base, à savoir la connaissance même des œuvres, qui fait ici défaut. Je citerai encore, avant de quitter l'Allemagne, un curieux témoignage dont certains mots seraient une perfidie sous la plume de presque tous les critiques français, mais doivent être entendus sans la moindre malice.

« Cologne, 2 Octobre 1901.

« Très honoré Monsieur,

... On pourrait se résumer en disant : M. Saint-Saëns est un digne élève de son grand maître & professeur (2) Gounod, & si on nomme les compositeurs les plus importants du XIXe siècle, le nom de Saint-Saëns ne manquera pas d'être prononcé. Personnellement, je place Saint-Saëns à côté des compositeurs qui ont eu le plus de génie. Je me réjouis toujours quand je vois son nom sur un programme, qu'il s'agisse de ses compositions pour orchestre, piano, orgue ou chant. Malheureusement, je ne connais pas assez tous ses ouvrages, dont le nombre dépasse la centaine. Parmi les compositions pour orgue que je connais & qui sont en ma possession, celles qui m'intéressent le plus sont : opus 101, Fantaisie en *ré* bémol majeur, *Rapsodie* en *mi* n° 1, *Marche du Synode* & *Marche héroïque*. Inoubliable est l'impression que m'a faite sa grande symphonie pour orchestre orgue, & deux pianos.

RODENKIRCHEN,
Organiste de la Cathédrale de Cologne. »

(1) Oui, il serait bon que les artistes fussent jugés par leurs pairs, — mais, autant que possible, par leurs pairs *à l'étranger*. L'expérience montre que la critique d'un artiste par un autre artiste *du même pays* n'a aucune valeur, étant presque toujours entachée de préoccupations personnelles & de vues intéressées ; elle est trop souvent l'acquit d'une dette ou un placement. Un bon juge doit être compétent, mais n'avoir rien à attendre de ceux dont il parle.

(2) « M. Saint-Saëns ist ein würdiger Schuler seines grossen Meisters und Lehrers Gounod. »

Voici des lettres ou extraits de lettres, de pays différents.

Stockholm, 6 Lillyans Plan.

« ... Les musiciens suédois jouent très volontiers les œuvres de votre illustre compatriote, & le public suédois leur fait toujours bon accueil, aussi bien aux œuvres d'orchestre (Poèmes symphoniques) qu'à la musique de chambre, & aux airs célèbres de *Samson et Dalila,* ainsi qu'aux concertos de piano, qui ont un succès particulier. En somme, de tous les compositeurs français actuellement vivants, M. Saint-Saëns est le plus connu chez nous. Il tient évidemment une place *très élevée* parmi les musiciens de la fin du XIXe siècle.

ÉMILE SJÖGREN. »

Né à Stockholm, en 1853, puis, pour la composition, élève de Kiel, pour l'orgue, élève de M. Haupt, à Berlin, Sjögren a occupé diverses places d'organiste à Stockholm; actuellement, il occupe celle de la « Johannes-Kyrka ». Depuis 1890, il est membre de *l'Académie Royale de musique* de Stockholm.

Ses œuvres comprennent 3 sonates pour piano & violon, sept recueils de pièces de piano, plus un certain nombre de pièces détachées, 10 recueils de mélodies, auxquels il faut ajouter des mélodies publiées à part (100 environ), des ballades pour une voix seule, de la musique pour la *Comédie de l'Amour* & pour *Braud* d'Ibsen, des chœurs profanes — une *Bacchanale* pour voix d'hommes & orchestre, *la conquête de l'Islande* pour voix d'hommes & orchestre — des chœurs religieux, & d'autres œuvres d'église — *chant de Noël,* exécuté plusieurs fois à l'église scandinave de Paris, le chant de la *Pentecôte* (inédit) écrit pour la dernière Pentecôte, sopr. orgue & violon, chants pour l'*Avent, Pâques* & les diverses fêtes de l'année, pour le *nouvel an* (chœurs avec orgue, *avec et sans solistes*), deux cantates, l'une, inédite à la mémoire de Berzélius, l'autre, pour l'inauguration d'une église, des pièces d'orgue (prélude & fugue), &c... Enfin, il termine en ce moment une sonate pour piano dédiée à M. Wurmser, & travaille à un quintette (piano & cordes).

« C'est avec le plus grand plaisir que je réponds à votre demande, car je n'hésite pas à placer M. Camille Saint-Säens parmi les figures musicales les plus éminentes de notre époque. C'est l'artiste complet dans toute l'acception du mot. La profondeur de la science aide, sans jamais la suffoquer, la grâce & la puissance de l'invention. La variété des compositions démontrent une source intarissable de génie. La simplicité classique & limpide de sa musique de chambre; la puissante carrure de ses symphonies ; la grandiose expression dramatique de *Samson et Dalila* & d'*Henri VIII* ; comme la verve de *Javotte* & la finesse de *Phryné* ; les qualités brillantes de ses *Concerti* pour piano & pour violon ; le savant contre point des pièces pour orgue, prouvent la force de ce talent, qui touche avec succès à toutes les formes de l'art musical, en faisant toujours de la vraie musique. Pianiste, organiste, compositeur, poète, causeur exquis, M. Saint-Säens représente admirablement le type de l'artiste latin & sans doute son œuvre aura porté une riche moisson de gloire à l'art français.

Cte ENRICO DI SAN MARTINO E VALPERGA,
Membre correspondant de l'Institut de France. »

M. de San Martino est Docteur en droit, Adjoint de la ville de Rome, Président de l'Académie musicale & du Conservatoire de Ste-Cécile, Vice-président de la Commission supérieure de l'art musical & dramatique au Ministère de l'Instruction Publique, Membre de l'Académie Royale des beaux Arts de Rome, Commandeur de l'ordre de S.Maurice & Lazare, de la Couronne d'Italie, de François-Joseph d'Autriche, Officier de la Légion d'honneur... Que sais-je encore ?

« Bassano (Vicenza).

« ... Absorbé par mes travaux sur la musique antique, je n'ai entendu jouer, de l'illustre maître Saint-Saëns, que la seule Danse macabre, qui a d'ailleurs fait naître en moi le très vif désir de connaître ses autres ouvrages.

Dr Oscar Chilesotti. »

« Rome, 20 Septembre.

« La figure artistique de Camille Saint-Saëns tient une des places essentielles parmi les champions de la musique française dans la seconde moitié du XIXe siècle, car elle est une des plus complètes. D'abord virtuose éminent, Saint-Saëns s'est affirmé véritable maître dans toutes les branches de la composition. Ses œuvres musicales ne compteront pas comme des révélations supérieures d'un génie qui se fraye de nouveaux chemins dans le domaine de l'art ; mais par la fantaisie, par la technique élégante & parfaite, par les justes proportions, par la variété, elles seront toujours agréables & agréées, révélant un talent libre selon la large acception du mot.

« Les œuvres du maître les plus connues en Italie sont les poèmes d'orchestre (surtout *Danse macabre* & *Rouet*). *Le Déluge*, les *Symphonies* sont cependant d'un ordre supérieur, & la musique de chambre & les *concerts* ont un charme particulier. *Samson et Dalila* marque une force lyrique empoignante.

« Ajoutons qu'on apprécie, on estime, on admire dans l'artiste vis-à-vis de ses collègues le dédain d'attirer la foule avec les moyens vulgaires d'une *réclame* acceptée par beaucoup d'autres musiciens ; son aversion pour les polémiques & les attaques personnelles (malheureusement règle du jour) ; la dignité qui l'a empêché de convoiter des positions obtenues par d'autres musiciens, sans en avoir le mérite, à force de ruse & d'accommodements.

« Quant à la place qu'on doit attribuer à la musique de M. Saint-Saëns dans l'histoire de la musique contemporaine, elle est celle d'un artiste d'une vigueur admirable, sérieux, — ni précurseur, ni innovateur, — ni utopiste, — mais qui marche vaillamment avec son temps & en marque bravement l'étape.

Cte Ippolito Valetta. »

« Palerme, 29 Septembre.

« Je pense que M. Saint-Saëns est une des intelligences les plus élevées dont le monde artistique s'honore. Il ne m'est guère possible de dire à laquelle de ses compositions je donne ma préférence, car ne pouvant pas en ce moment, à cause de mes nombreuses occupations, trouver le temps de réexaminer les œuvres si variées & multiples de ce Maître, je ne pourrais dire laquelle, selon moi, est la meilleure.

« Il est hors de question que M. Saint-Saëns occupera dans l'histoire de l'art une place importante parmi les classiques du dix-neuvième siècle, à cause de la pureté de son style, son élégance mélodique & le succès avec lequel il a traité tant & si différents genres de musique.

« Recevez, Monsieur, &c.

G. Zuelli,
Directeur du Conservatoire de Palerme. »

« ... 1° Mon avis est que *Maître C. Saint-Saëns* est, avec Hector Berlioz, *le plus grand* compositeur instrumental & choral que la France possède. Ses grandes compositions en général ont toutes une facture magistrale pleine d'un génie inventeur & d'un savoir

digne d'un *grand Maître ;* il mérite d'être mis à côté des grands maîtres allemands, comme Schumann, Schubert, Brahms, &c.

« 2° Ses compositions les plus dignes d'estime & d'admiration sont sans contredit les trois symphonies pour orchestre, ses quatre Concertos pour piano, op. 17, 22, 29, les quatre Poèmes symphoniques : le *Rouet d'Omphale, Phaëton,* la *Danse macabre* & la *Jeunesse d'Hercule ;* les quatre *Concertos pour violon,* le *Concerto pour violoncelle,* op. 33, sa musique de chambre en général : les sonates, op. 32, 75, le quatuor, op. 41, le septuor, op. 65, dans lequel l'emploi de la trompette est tout à fait original.

« N'oublions pas que maître Saint-Saëns est tout aussi remarquable comme compositeur d'opéras. Son opéra *Samson et Dalila* est un des plus grands & plus beaux opéras qu'on ait écrit de nos jours. De même sa musique religieuse est d'un très grand mérite.

« 3° La place que j'attribue au maître Saint-Saëns est celle, comme j'ai déjà dit, du plus grand compositeur moderne réformateur (avec Hector Berlioz) que la France ait jamais possédé.

« Recevez, je vous prie, &c.

E. Candella,

Directeur du Conservatoire de Musique & de Déclamation. »

Né à Jassy (Roumanie) le 3 juin 1841, fils de l'ancien directeur du Conservatoire musical de cette ville, Franz Candella, petit-neveu de Philipp Candella qui fut un élève de Beethoven, l'auteur de cette lettre est un compositeur très distingué, qui a écrit des opéras comiques *Oltéanca, Hetmann Baltag, la fille du fermier, Petru Raresch* (paroles de Theobald Rehbaum) — & qui a qualité pour représenter l'opinion musicale de ses compatriotes.

De Belgique :

« Bruxelles, 20 septembre.

« Monsieur le Directeur,

« A la condition expresse que vous ne publierez pas mon nom, je puis vous dire que si, en France, M. C. Saint-Saëns est *le* maître, il est considéré en Belgique comme *un* maître de très haute valeur ; ses ouvrages de critique & d'histoire musicale peuvent laisser à désirer, étant écrits très hâtivement ; mais quand on a fait les poèmes symphoniques, *Samson et Dalila,* tant d'autres chefs-d'œuvre, on peut être assuré de laisser un nom qui ne périra point. »

X...

Je terminerai par les deux lettres suivantes :

« ... Dans le domaine de l'art contemporain, Saint-Saëns figure incontestablement au premier rang.

« Son œuvre est celle d'un éclectique.

« Son esprit fut ouvert à toutes les influences ; toutes se reflètent successivement dans ses productions. Ce n'est pas une individualité qui trace des chemins nouveaux dans l'art musical ; mais c'est un talent solide, cimenté sur des connaissances vastes, riches & variées.

« Je connais les œuvres de Saint-Saëns assez pour avoir de son ensemble la plus haute idée ; pas suffisamment pour établir des préférences, ni des catégories entre elles.

« Il nous est particulièrement sympathique, à nous espagnols, à cause de l'affection qu'il a témoignée envers notre pays & envers notre art.

« Combien de fois les arabesques hispano-arabes ont-elles décoré la solide architecture de ses œuvres ! Amateur passionné des pays de soleil, des charmes de l'Orient,

la poésie tendre & rêveuse des chansons andalouses a dû réveiller dans son imagination les échos du chant du *muezzin* & les harmonies mystérieuses des nuits arabes !

« Je l'appellerais volontiers *maître*, pour résumer tous les éloges ; mais ce titre-là a été tellement prodigué que sa signification est devenue banale.

« Saint-Saëns est cependant un maître dans toute l'acception du mot. Il n'y a point de genre dans lequel il ne se soit distingué ; & dans notre temps de spécialités, où chacun se renferme avec soin dans l'espace réduit de sa personnalité, Saint-Saëns constitue un vigoureux contraste en donnant l'exemple d'une universalité qui évoque le souvenir de celle des grands artistes des époques glorieuses de l'art.

F. Suarez Bravo.

Bains de Panticosa, Septembre 1901. »

« Helsingfors (Finlande).

« Monsieur le Directeur,

« Les compositions de M. Saint-Saëns sont malheureusement fort peu connues en Finlande ; aussi m'est-il difficile de répondre d'une façon détaillée aux deux premières des questions que vous avez posées dans la *Revue d'Histoire et de critique musicales*. Cependant, les quelques œuvres isolées que j'ai entendues ont suffi pour me donner une idée de l'influence que ce compositeur a exercée en général sur le développement de la musique contemporaine. *Ex ungue leonem*. Je vais donc essayer de résumer mes impressions pour répondre à la troisième question.

« Selon l'opinion des philosophes grecs, réduire les passions constitue l'essence du véritable art musical : Ou bien des modes calmes les tempèrent, ou bien des modes plus vifs les purifient. Ces deux principes sont connexes. Si l'un d'eux prédomine, à l'exclusion de l'autre, la musique perd toute son action, toute son influence morale. Si la calme objectivité règne en souveraine, on court risque de ne pas suffisamment tenir compte des passions ; le cœur est alors à peine effleuré ; seul un sentiment d'indifférence & d'ennui subsiste.

« Au XIXe siècle le principe subjectif l'emporte absolument ; mais, dans la seconde moitié du siècle, il incline de plus en plus vers un dangereux exclusivisme : la passion parle en maîtresse, sans que l'art puisse la purifier comme il faudrait.

« Le besoin d'opposer à cette tendance un contrepoids efficace n'a donc pas tardé à se faire sentir, & il s'est traduit dans les œuvres de quelques compositeurs isolés qui ont lutté contre le courant général. Or, ce que J. Brahms est, sous ce rapport, pour la musique allemande, Saint-Saëns me semble l'être pour la musique française. Je ne saurais citer, comme modèle classique, aucun autre musicien sur qui la jeune génération des compositeurs français puisse s'appuyer pour défendre la musique nationale contre le tourbillon du subjectivisme triomphant.

« Ce qui, au point de vue international, fait l'importance de la musique de Saint-Saëns, c'est qu'il reflète les côtés les plus nobles du génie national français, &, par conséquent, les met à la portée des autres peuples : je veux dire la perfection de la forme, la finesse impeccable de l'expression, l'élévation & la grâce de la pensée, la sincérité dans la passion qui est toujours contenue, toujours réprimée par les qualités ci-dessus indiquées.

« Comme tous les peuples, pris isolément, sont appelés, selon leur caractère, à se compléter l'un l'autre, la valeur d'un compositeur tel que Saint-Saëns doit aussi être absolument regardée comme une valeur internationale, & hautement appréciée.

Dr Ilmari Krohn. »

M. le Dr Ilmari Krohn qui, si j'ai bien compris sa lettre, loue M. Camille Saint-Saëns d'avoir évité les violences d'expression pathétique aujourd'hui à la mode, & de représenter les qualités de mesure & de goût qui sont traditionnelles en France, est à la fois un docteur de philosophie, professeur à l'université d'Helsingfors, un publiciste & un compositeur de talent. On lui doit les travaux suivants : *La mélodie populaire en Finlande* (1899); *De la mesure à 5 temps dans la musique populaire finnoise* (1900, étude lue au dernier Congrès de Paris) ; un *Recueil des mélodies populaires de Finlande*. Je citerai, parmi ses compositions : *Une suite pour instrument à cordes* (1891), *40 cantiques religieux pour chœur a capella* (texte finnois, 1892) ; *onze chansons* (texte allemand, 1893) ; *Prison et délivrance* (Psaumes 137 & 126, pour solo, chœur & orgue, texte finnois, 1895) ; *In memoriam* (sonate pour piano, 1898) ; le *Psaume 25* (pour deux chœurs a capella, texte suédois, 1901) ; des pièces pour orgue, piano, violon, &c..,

---

Romain Rolland : **Notes sur le premier opéra joué à Paris, et sur Luigi Rossi.** (*Fin.*)

Dans deux articles précédents (1), j'ai tâché de montrer comment l'opéra avait été importé d'Italie en France par Mazarin & par les Barberini, & à quels obstacles d'ordre plutôt politique & religieux que proprement musical, se heurta à Paris la première tentative d'art nouveau : l'*Orfeo* de Luigi Rossi. Je voudrais terminer cette étude, en disant quelques mots de l'œuvre même de Rossi, qui, avec bien des faiblesses, annonce en certains passages *l'Orphée* de Gluck ; & j'essaierai de caractériser brièvement le talent de l'auteur, dont l'influence sur le développement de notre musique dramatique & de notre musique de chambre est loin d'être négligeable.

I

LE POÈME D'ORFEO

Deux relations principales du temps nous décrivent le poème d'*Orfeo*, — (œuvre, comme on l'a vu précédemment, de l'abbé Francesco Buti de Rome) : — ce sont les récits de Renaudot dans la *Gazette* du 8 mars 1647, & celle du père Menestrier dans son livre confus des *Représentations en musique anciennes et modernes* (1681, Paris). De plus, Bonnet & Bourdelot, dans la compilation connue sous le nom de *Histoire de la musique et de ses effets* (1715, Amsterdam), ont copié en grande partie la description de Menestrier, mais ils l'appliquent bizarrement, à une représentation donnée, en 1660, à Vienne, pour les noces de l'empereur Léopold, au lieu qu'ils ne disent rien du spectacle de 1647 à Paris (2).

Ces descriptions, si baroques qu'elles soient, sont parfaitement exactes. Le poème *d'Orfeo* est un salmigondis de situations et d'incidents étranges. Les personnages sont :

Orfeo. Euridice. Endimione, père d'Euridice. Aristeo, amant d'Euridice. Un Satyre. Une Nourrice. Vénus. Junon. Proserpine. Jupiter. Mercure. Pluton. Apollon. L'Amour. Caron. Momus. L'Hyménée. La Jalousie. Le Soupçon. Les trois Grâces. Les trois Parques. Les Dryades. Les suivants de l'Augure. La Cour céleste. — Soit une trentaine de rôles.

(1) Voir les Nos 1 & 6 de notre *Revue*.

(2) P. 390-402. — Ils l'analysent du reste, « comme ayant passe pour un des modeles de l'Opéra français ».

Le beau sujet antique est compliqué d'une foule d'épisodes ridicules : — A la veille de ses noces avec Orphée, Eurydice & son père consultent sur l'avenir un augure qui les effraie par des présages menaçants. Aristée, fils de Bacchus, est éperdument épris d'Eurydice et supplie Vénus d'empêcher le mariage. Vénus, qui hait Orphée, fils du Soleil, son rival, ourdit des trames contre les deux amants. Elle prend la forme d'une vieille entremetteuse & donne des conseils malhonnêtes à Eurydice, qui l'éconduit ; puis, ne pouvant décider son propre fils, Amour, à changer les sentiments d'Eurydice, elle la fait mourir. Junon, par animosité contre Vénus, prend partie pour Orphée. Elle l'engage à descendre aux Enfers & à redemander Eurydice ; afin de lui faciliter la tâche, elle éveille la jalousie de Proserpine sur les attentions de Pluton pour la belle morte. Proserpine, fort empressée à se débarrasser d'une rivale, & tout l'Enfer, ému par les chants d'Orphée, renvoient sur terre les deux époux ; mais ceux-ci enfreignent les lois infernales, & Eurydice revient parmi les morts. Pendant ce temps, Aristée, désespéré par la fin tragique d'Eurydice & poursuivi par l'ombre furieuse de sa victime qui agite des serpents dans ses mains, devient fou & se tue. Vénus excite Bacchus à venger sur Orphée la mort de son fils. Bacchus & les Bacchantes déchirent le chanteur thrace. Apothéose. La constellation de la Lyre s'élève au firmament. Les chœurs chantent la grandeur de l'amour & de la fidélité conjugale ; & Jupiter, dans un air récitatif à vocalises pompeuses, tire la morale de l'histoire en un madrigal à l'adresse de la Reine.

Quelques bouffons égayent cette suite de catastrophes : c'est l'éternelle Nourrice, gaillarde & intéressée ; c'est un « Bouquin », comme dit Renaudot, c'est-à-dire un Satyre ; c'est Momus, qui médit des femmes (1). Les scènes trop sérieuses sont diverties par leurs clowneries. On est loin de la sobre tragédie de Rinuccini, de Peri & de Monteverdi, loin de l'art concentré & noblement plastique des Florentins. On sent que c'est ici le goût vénitien ou napolitain qui domine ; c'est un théâtre de plèbe opulente & remuante, non d'aristocratiques intellectuels.

Les relations de Renaudot & de Menestrier contiennent aussi quelques détails sur la mise en scène & le jeu des acteurs, — qui complètent la physionomie du spectacle.

« L'action commença par deux gros d'infanterie armée de pied en cap, qui representoient deux armées (2) ; » elles se battirent, « mais non jusques à ennuyer la compagnie par leur chamaillis & le cliquetis de leurs armes (3) ». « Une des armées assiégeoit une place, & l'autre la défendoit. Un pan de la muraille étant tombé donna l'entrée à l'armée françoise, lorsque la Victoire descendant du ciel parut en l'air & chanta des vers à l'honneur des armes du roi & de la sage conduite de la reine sa mère (4). » « Nul ne pouvoit comprendre comment elle & son char triomphant pouvoyent demeurer aussi longtemps suspendus (5). »

(1) « E la moglie una materia che fa l'huom sempre ridicolo ; che s'è brutta, oh ! che miseria ! e s'è bella, oh ! gran pericolo !.. ch'un la pigli o non la pigli, ugualmente se nè pente... &c. » (Acte I. Scène 5.)

(2) Menestrier.

(3) Renaudot.

(4) Menestrier.

Vittoria : « Eccomi, e quando mai, Galliche invitte schiere, al vostro ardir mancai ? Seguo guerriera anch' io queste bandiere ; anzi quei gigli d'oro che lampeggiano in loro son caratteri miei che dicon chiaro : ceda al Franco Monarca ogni riparo.

« Eccomi. Io son colei che il vostro Rege accolsi in cuna di trofei, e mille palme alla sua fronte avvolsi, colei che fa al suo impero tremar ogn' emisfero, e che posi per lui pur dianzi il freno all' immenso Oceano, al bel Tirreno.

« Mà son propitii fati ch' à voi si chiari vanti versano ogn' hor beati della grand' *Anna* sol gli occhi stellanti questa scettri e quadrelle regge con mani belle che le desia con amoroso zelo per sue motrici intelligenze il Cielo... &c. » (Prologue d'*Orfeo.*)

(5) Renaudot.

On nous décrit ensuite les différents décors & les changements à vue (1). C'est d'abord « un bocage, dont l'étendue & la profondeur sembloit surpasser plus de cent fois le théâtre ». — Puis, « la perspective s'ouvre & fait voir une table superbement servie pour les noces ». — « Vénus descend dans un nuage avec une troupe de petits amours. » — L'entrée des Enfers est représentée par « un Désert affreux, cavernes, rochers, avec un antre en forme d'allée, au bout desquels se découvroit un peu de jour ». — Après qu'Eurydice a été rendue à Orphée, les monstres de l'Enfer exécutent un ballet grotesque, dont la musique n'a pas été conservée dans la partition (2), & qui fut un des plus grands succès de la représentation, « une des choses la plus divertissante », dit Renaudot. « Ce sont des Bucentaures, hiboux, tortues, escargos, & autres animaux estranges & monstres les plus hideux, qui dansent au son des cornets à bouquin, avec des pas extravagans & une musique de mesme. » — La danse se mêlait fréquemment au chant. Ici, « Orphée & Eurydice chantoient & dansoient (3). » Là, « le Satyre danse avec des pieds de bouc (4). » Plus loin, « les Dryades dansent avec des castagnettes (5). » Ou encore, « les Bacchantes, ayant chacune des sonnettes aux pieds, un tambour de basque en une main, & une bouteille en l'autre (6). »

A la fin du spectacle, la Lyre d'Orphée, montant au ciel, se transformait en Lys de France, comme l'indique le discours de Mercure qui termine *l'Orfeo* (7).

Les artistes français avaient collaboré avec Torelli pour les décors & les costumes. Charles Errard, le futur directeur de l'Académie de France à Rome, en eut la haute direction ; & ses projets étaient exécutés par une équipe de jeunes peintres & sculpteurs, parmi lesquels de Sève l'aîné, & Coypel qui fit là ses débuts (8).

(1) Malgré l'avis de MM. Nuitter & Thoinan, le sonnet de Voiture au cardinal Mazarin sur *la Comédie des machines* me semble s'appliquer aussi bien à *Orfeo*, qu'à *la Finta pazza*. — Voir dans les œuvres de Voiture (éd. Charpentier, 1855, t. II, p. 313), le sonnet connu : « Quelle docte Circé, quelle nouvelle Armide... »

(2) Le copiste a seulement marqué : « *Qui và la Danza.* »

(3) Menestrier.

(4) *Id.*

(5) *Id.*

(6) Renaudot.

(7) « Mà che queste menzogne misteriose e belle cedano al ver, mortali udite. Già fuor d'ogni periglio altro non è d'Orfeo la cetra altera che della Gallia invitta il Regio Giglio, questo di cui per tutto alta armonia di tante glorie e tante ogn' hor rimbonnba avverrà che ritolga dal dominio d'Averno per non perderla più inclita tomba. Quindi è che à voi ne vengo, o del Gallico Cielo ben chiaro Sole e luminosa Aurora, & oltre i lieti augurii à voi con senno accorto il Nettare celeste dell' Immortalità presagio io porto. »

(8) « M. le cardinal de Mazarin employa (en 1646) M. Errard pour toutes les décorations d'un opéra italien, qui avait pour sujet *les amours d'Orphée et Euridice*, & qui parut dans la même salle où se fait aujourd'hui l'Opéra. M. Errard fut produit pour cet ouvrage par M. de Ratabon, premier commis dans la surintendance des bâtiments. Les décorations en furent magnifiques, & entre autres celles d'une salle feinte (peinte ?) dont tous les ornements étaient rehaussés d'or. Dans le lambris qui était composé d'architecture, on voyait plusieurs tableaux que M. de Sève l'aîné, qui depuis a été recteur de l'Académie, avait peints & finis d'après des dessins que M. Errard n'avait faits que de pratique. Ce fut à l'ouvrage de cette salle que M. Coypel, qui est aujourd'hui directeur de l'Académie, & qui n'était alors âgé que de 15 à 16 ans, commença à travailler pour M. Errard, qui le mit à rehausser d'or une grande frise de rinceaux ou ornements de feuillages qui se dessinoit en perspective. Quoique la frise eût été ébauchée par des peintres qu'on tenoit pour tres habiles en ces sortes d'ouvrages, elle étoit presque toute estropiee, & M. Errard, remarquant avec attention que M. Coypel rectifiait de lui-même tout cet ouvrage, il lui fit faire avec joie tout le pourtour de la salle, & lui donna mille témoignages d'amitié, lui offrant tous ses dessins pour étudier. »

(*Notice sur Charles Errard par Guillet de Saint-Georges — Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et sculpture.* — 1854. Paris.)

II

LA MUSIQUE D'ORFEO.

Quant à la musique d'*Orfeo*, si longtemps considérée comme perdue, après une disparition de deux siècles & demi, nous en avons trouvé une partition manuscrite ancienne à la Bibliothèque Chigi de Rome (1). Deux copies en ont été faites en 1889, l'une pour le Conservatoire de Paris, par les soins de M. Weckerlin (2), l'autre pour le Conservatoire de Bruxelles (3). Un manuscrit ancien de l'*Orfeo* existait à Paris, à la Bibliothèque du Conservatoire, dans la collection Philidor (4). Fétis l'y vit encore (5). Mais depuis sa direction, toute trace en a disparu ; & le Conservatoire de Paris ne possède plus une page ancienne de Luigi.

La partition est écrite à la façon ordinaire des partitions italiennes, vers le milieu du XVIIe siècle. Les *Sinfonie* qui ouvrent les actes & les Ballets sont à quatre parties. Les airs sont accompagnés par la basse chiffrée. Les instruments ne sont point marqués. La plupart des voix sont des soprani. C'était le goût du temps ; & Rossi semble y avoir particulièrement sacrifié. Ses relations avec les plus célèbres virtuoses de Rome, Loreto Vittori, Marco Antonio Pasqualini, Atto Melani, ont influé sans doute sur son style. Presque tous les airs, fort nombreux, qui ont été conservés de lui à la Bibliothèque nationale de Paris, sont écrits pour soprano, avec accompagnement de violon. — Il y a prédominance, dans le rythme, des mesures à 3 temps, de ces mètres dansants, que les critiques étrangers notent comme un des caractères & des défauts les plus frappants de l'Opéra français, visiblement apparenté à la Comédie-ballet (6). Pourtant l'abus en est un peu moins sensible que dans telle autre pièce, comme le *Serse* de Cavalli ; & Luigi avait fait quelque effort pour varier ses mouvements & ses nuances. C'est même cette diversité qui avait frappé le plus les auditeurs d'*Orfeo*. Renaudot le dit fort naïvement : « L'artifice en étoit si admirable & si peu imitable (7), que le ton se trouvoit toujours accordant avec son sujet, soit qu'il fût plaintif ou joyeux, ou qu'il exprimât quelque autre passion : de sorte que ce n'a pas esté la moindre merveille de cette action que tout y estant récité en chantant, *qui est le signe ordinaire de l'allegresse*, la musique y estoit si bien appropriée aux choses, qu'elle n'exprimoit pas moins que les vers toutes les affections de ceux qui les récitoyent. » — Il semble donc que Luigi ait révélé aux journalistes français le pouvoir expressif de la musique. Renaudot est émerveillé d'entendre qu'elle peut servir à autre chose qu'à des chansons.

La variété d'expression de Luigi était en vérité digne de frapper des musiciens plus exercés que ses auditeurs du Palais Royal. Dans un air de la Bibliothèque natio-

(1) *L'Orfeo — Poesia del Sig. Franc° Buti. — Musica del Sig. Luigi Rossi.* — Bibl. Chigi. Q. V. 39. Grande partition reliée de II-261 pages, avec table alphabétique.

(2) N° 25 887.

(3) N° 2 307. Voir le catalogue de la Bibl. du Conservatoire de Bruxelles, par M. Wotquenne. I. p. 445.

(4) Tome XLI.

(5) Il est remarquable que Fétis en parle en Août 1827 dans *la Revue musicale* (voir Nuitter & Thoinan) ; & que dans l'article de son *Dictionnaire* sur Luigi Rossi, il omet de citer *l'Orfeo* qu'il connaissait pourtant.

(6) Il est juste de faire remarquer que ce défaut est celui de presque toute l'époque, — du moins de presque tout l'Opéra de la première moitié du XVIIe siècle.

« Come ai tempi di Adam de la Hale, nella prima metà del secolo XVI regna sovrana nell' opera la misura ternaria, e più ancora campeggia il ritmo della grave sarabanda. I ritmi di danza e i passaggi vocalizzati caratterizzano le opere di quel tempo d'incubatione melodrammatica. «

Amintore Galli : *Estetica della musica*. 1900, Turin. p. 537.

(7) Il parle de la scène d'Aristée & du Satyre.

nale (1) « *Che cosa mi disse* », — air qui compte une cinquantaine de mesures, il emploie les rythmes suivants : 6/8 (3 mesures) ; 3/4 (5 mesures) ; 6/8 (2 mesures) ; 3/4 (8 mesures) ; 4 (3 mesures 1/2) ; 3/8 (3 mesures) ; 4 (8 mesures) ; 3/8 (6 mesures) ; 3 (5 mesures) ; 3/8 (1 mesure) ; 3/4 (8 mesures). Il résulte de ces variations de mouvement une souplesse de langue musicale, qui suit curieusement les nuances de la pensée. Mais cette fluide déclamation garde pourtant des contours précis ; elle n'a pas la ligne indéfinie & atténuée du récitatif florentin ; elle reste une *Aria* au profil dessiné.

Saint-Evremond, qui n'aime point les récitatifs (2), est surtout sévère pour ceux d'*Orfeo*. « J'avoue, dit-il, que j'ai trouvé des choses inimitables dans l'Opéra de Luigi, & pour l'expression des sentiments, & pour le charme de la musique ; mais le récitatif ordinaire ennuyait beaucoup, en sorte que les Italiens même attendaient avec impatience les beaux endroits qui venaient à leur opinion trop rarement (3). » Saint-Evremont n'a point tout-à-fait tort ; malgré quelques très belles pages, comme la scène du désespoir d'Orphée dans les déserts de Thrace, on sent trop que Luigi écrivait sans plaisir la plupart de ses récitatifs, & qu'il n'était pleinement lui-même que dans l'*Aria*. C'est à l'*Aria* qu'il réserve, non seulement tout son charme mélodique, mais même tout son pouvoir d'expression. Sauf de rares moments très tragiques, le récitatif déclamé l'ennuie. Cela se conçoit à cause de son talent éminemment plastique, & aussi du livret diffus & baroque qu'on lui donne à traiter. La déclamation musicale des Florentins veut un poème sobre & concentré, qui soit pour le chant une charpente ferme & nette. Le moyen de déclamer les inutilités & les sottises de l'abbé Buti ! Le mieux aurait été de les supprimer. Mais l'Opéra ne sut pas s'y décider, & la musique en souffrit. Le grand malheur pour le drame lyrique fut, à mon sens, que la réforme mélodramatique de Florence ne donna point la main à une réforme poétique (4) ; ou du moins, que les réformateurs en poésie, les représentants de la vérité & de la nature, ne voulurent pas, surtout en France, s'allier à l'Opéra, mais qu'ils le désavouèrent au contraire, & qu'il ne resta aux musiciens que le commerce des poètes de cour. Cette collaboration fade, niaisement prétentieuse, ce style sans nerf, ces sentiments factices, ce manque absolu de naturel & de vie ont eu une influence déplorable sur les musiciens ; ils les ont découragés de l'effort, détournés de l'observation des passions ; ils leur ont appris les formules paresseuses ; ils ont pesé sur toute la musique dramatique jusqu'à nos jours (5), jusqu'à ce que les musiciens aient eu le courage, à défaut de poètes dignes d'eux, d'être leur propres poètes (6).

Dans l'*Aria*, le musicien était plus libre ; la niaiserie du librettiste l'enchaînait moins. Même chez le théoricien du drame florentin, Giambattista Doni (7), il est enseigné qu'il ne faut jamais traduire en musique le sens des mots pris à part, mais le sentiment général. Et pourtant Doni est un sévère défenseur de la vérité dramatique ; il condamne l'introduction dans le drame musical de ces *canzonette*, dont Luigi fait

(1) *Recueil d'excellents airs italiens de différents auteurs d'après Brossard*. Bibl. Nat. Rés. Vm. 1108.

(2) « Le récitatif italien est un méchant usage du chant & de la parole. »

(3) *Lettre sur les Opera*.

(4) Malgré Rinuccini, & l'éveil assez intéressant pour l'histoire littéraire d'une suite de dramaturges musicaux, — comme Ottavio Tronsarelli (53 *drammi musicali*, 1632. Rome), — ou Girolamo Bartolommei (*Drammi musicali*, 1656), dont une *Teodora* & un *Polietto*, publiés en 1632, dans un volume de tragédies sacrées, ont vraisemblablement inspiré les célèbres œuvres de Corneille. Le premier de ces *Drames musicaux* de 1656, une *Cerere racconsolata*, est précisément dédié « all' eminentissimo Sig. Cardinale Giulio Mazzarini ».

Voir H. Hauvette. *Un précurseur italien de Corneille*, 1897. Grenoble.

(5) Combien le grand Rameau n'en a-t-il pas dû souffrir !

(6) Déjà certains l'osèrent au XVIIe siècle : Peri, Loreto Vittori, Mattheson.

(7) *Trattato della musica scenica*. — Doni mourut, l'année même d'*Orfeo*, en 1647.

volontiers usage, & de la polyphonie vocale qu'il emploie si habilement. — L'équilibre entre la poésie & la musique est, chez Luigi, franchement rompu au profit de la musique (1) ; mais la musique dramatique fait un grand pas. La mélodie pure prend une place plus importante dans l'opéra ; elle garde le pouvoir expressif du récitatif, mais elle acquiert une beauté de structure nouvelle ; sa physionomie est déjà dessinée chez Rossi, telle que nous la trouverons chez Alessandro Scarlatti. L'*Aria* classique, très développée, avec le *da capo*, est fréquente dans les collections d'airs de la Bibliothèque nationale. Voyez par exemple le 11e air de l'album de Charles-Maurice le Tellier (2) : *Non sara, non fù, non è*, pour soprano, qui débute par un mouvement vif à 4 temps, passe dans un adagio à 3/2, puis revient au 4 temps (3). — L'*Aria da capo* n'est pas du reste le seul type employé par Luigi. Tantôt il mêle aux ariettes des récitatifs parfois ornés de longues vocalises. Tantôt il reprend en deux ou trois couplets de petits airs d'une ligne & demie à deux lignes. — Il tâche aussi de varier dans son opéra les combinaisons vocales. Il coupe ses soli & ses récitatifs, de duos (4), trios (5), quatuors, chœurs à 6 & à 8. C'est certainement dans ces morceaux que Luigi a mis le plus de grâce & d'ingéniosité. Il y montre un tempérament éclectique, qui ne prend point parti entre divers styles, mais les emploie tour à tour & les fond dans son propre style, avec une souplesse d'assimilation, qui me paraît un des traits de son caractère artistique. Il sait rendre les sentiments les plus variés par des moyens tout différents. Tantôt, dans le chœur d'un tour un peu archaïque, sur la mort d'Eurydice, il coupe la trame austère & imposante du *lamento* par de grands accords plaqués à contre-temps, par de puissants cris de douleur, qui rappellent *la Plainte des Damnez* de Carissimi (6). Tantôt il annonce & surpasse Lully dans ses gracieux trios, où les voix s'appellent, s'entrelacent, jouent entre elles, répondent aux instruments, avec une élégance facile & spirituelle (7). S'il est vrai, comme a dit Mattheson (8), (après la Viéville de Fresneuse), que le trio soit le plus difficile des morceaux à plusieurs voix, il est juste de faire bénéficier Luigi d'un honneur qu'on a jusqu'à présent attribué à Lully, héritier, suivant son habitude, non seulement du savoir, mais de la gloire de ses prédécesseurs oubliés. — L'esprit, un esprit à la Grétry, est partout répandu chez Luigi. Il lui est quelquefois un mauvais conseiller. Il lui fait chercher des effets descriptifs ou imitatifs, déplacés dans une situation tragique ; par exemple, à la première scène du 3e acte, où un bourdonnement de fileuses prétend peindre les Parques au rouet (9). Mais Luigi sait au besoin exprimer des émotions profondes ; & ce Napolitain, dont on croit sentir à travers la musique l'âme

(1) Saint-Evremond lui-même reproche à Luigi (ainsi du reste qu'à Cavalli & à Cesti), de sacrifier le drame à la musique, de faire oublier ses héros par le charme de son art. — « L'idée du musicien va devant celle du héros dans les Opéra : c'est Luigi, c'est Cavallo, c'est Cesti qui se présentent à l'imagination, » & non leurs personnages. (*Lettre sur les Opera.*)

(2) *Recueil d'airs italiens*, aux armes de Charles-Maurice le Tellier, archevêque de Reims. (Bibl. Nat. Rés. Vm 1115. Inventaire V m7 17.)

(3) P. 109-119. — Voir encore l'Aria : « Anime voi che sete dalle furie... » (p. 59-68) ; — & nombre d'airs du recueil, déjà cité, de Brossard : « Deh, deh, soccorri », — « Chi trovasse una speranza », — « Non sempre ingombra. » &c.

Dans un autre recueil de *Cantates* (Bibl. Nat. Rés. Vm 1175(2), voir le duetto : « Occhi belli, occhi miei cari » (p. 70), &c.

(4) Acte I, sc. 2, sc. 5. Acte III, sc. 9.

(5) Acte II, sc. 9. Acte III, sc. 1, sc. 4, &c.

(6) Acte I, sc. 9.

(7) Acte II, sc. 5. Délicieux trio des Grâces, où chaque voix, à tour de rôle, reprend la phrase initiale : « Pastor gentile ».

Acte III, sc. 9. Charmant chœur à 3 : « Dormite, begli occhi, » qui fait penser à *Céphale et Procris* de Grétry. — Nous le publierons prochainement.

(8) *Vollkommener Kapellmeister*. 1739. (p. 345.)

(9) Acte III, sc. 1. — Le burlesque se mêle aussi bizarrement au pathétique ; Aristée, fou de désespoir, chante un trio bouffe avec Momus & le Satyre. (Acte III, sc. 4.)

vive, allègre, spirituelle, surtout éprise de jolies formes & d'élégances mondaines, n'en est pas moins capable de faire trouver à son *Orfeo* quelques phrases d'une simplicité poignante, qui rappellent les accents immortels de Glück (1).

III

LUIGI ROSSI APRÈS L'ORFEO

Cependant, ce n'est pas comme musicien dramatique que le nom de Luigi s'est conservé au XVIIe siècle, même chez ceux qui l'aimaient le mieux ; c'est comme poète de cour, auteur de cantates & d'airs amoureux. Brossard, qui est si instruit & qui l'admire vivement, ne fait même pas mention d'*Orfeo*. C'est par la beauté de la forme qu'il semble avoir séduit les musiciens de son temps, qui louent la perfection classique de son style, d'où tout pédantisme, tout archaïsme est banni (2). Sa grâce libre & hardie est peut-être ce qui, dans son génie, a le plus frappé les historiens (3). Un tel homme devait plaire aux artistes français & se plaire avec eux.

Bien que nous ayons peu de détails sur la suite de sa vie, nous savons qu'il resta quelque temps en France, où il fut en excellents termes avec nos artistes. Un sonnet de Dassoucy s'émerveille du rare talent qu'il eut « de charmer l'envie (4) ». Ses airs étaient chantés par les plus célèbres virtuoses français : Nyert, Hilaire, Lambert. Leur style plaisait tant à Luigi, qu'il se dégoûta de ses virtuoses italiens, & qu'au dire de Saint-Evremond, il ne pouvait plus souffrir de leur entendre chanter ses airs (5). Il aimait surtout de Nyert, & pleurait de joie en l'entendant (6). — Ces faits sont intéressants ; car c'est par les airs de salon & la musique vocale de chambre, que l'on a préludé à la fondation de l'Opéra français. « C'est par les chansons qu'on a trouvé, dit Menestrier, la fin de cette musique d'action & de théâtre qu'on cherchait depuis si longtemps avec si peu de succès. Il y a plusieurs dialogues de Lambert, de Martin, de Perdigal, de Boisset & de Cambert qui ont servi pour ainsi dire d'ébauche & de prélude à cette musique que l'on cherchait, & qu'on n'a pas d'abord trouvée. » — Luigi n'aurait donc pas moins contribué par ses cantates, que par son *Orfeo*, à cette initiation. J'avouerai pourtant n'avoir pas trouvé trace dans ses manuscrits, de musique écrite sur d'autres paroles que des paroles italiennes ; &, jusqu'à nouvel ordre, rien n'autorise à dire, comme a fait M. Ademollo, qu'il a été le premier à écrire « sur des paroles françaises & pour des artistes français ».

(1) Acte III, sc. 10 & dernière. Il sera publie dans le prochain numero.

(2) « Le fameux Luiggi Rossi, qui est un des premiers qui ait donné aux airs italiens ce tour non seulement sçavant & recherché, mais aussi ce tour & ce chant gracieux qui les fait encor admirer de nos jours par tous les connaisseurs. » (*Catalogue de Brossard*. 1724).

(3) Burney, dans son *Histoire* (t. IV, p. 152-157), note l'élégance de ses airs, leur modernisme & leurs hardiesses harmoniques.

(4) « Je ne m'estonne point de voir à tes beaux airs
soumettre les démons, les monstres, les enfers,
ny de leur fier tyran l'implacable furie.
Le chantre Tracien dans ces lieux pleins d'effroy,
jadis en fit autant ; mais de charmer l'envie,
Luiggy, c'est un art qui n'appartient qu'à toi. »

(5) « Solus Gallus cantat... Luigi ne pouvait souffrir que les Italiens chantassent ses airs, après les avoir ouï chanter à Monsieur Nyert, à Hilaire, à la petite Varenne. » (*Lettre sur les Opera.*)

De Nyert avait été élevé, du reste, à l'école romaine. Il était à Rome en 1630. Voir la notice de Tallemant des Réaux (t. IV, p. 428 & suiv.) sur *de Nyert, Lambert et Hilaire*. C'est à lui qu'est dédiée la fameuse épitre de La Fontaine contre l'Opéra.

(6) Voir Nuitter & Thoinan.

D'autres l'avaient fait d'ailleurs avant lui : surtout cet Antoine Boesset, que Luigi admirait fort & qu'il remit en honneur (1), ce surintendant de la musique de Louis XIII, mort quelques années avant l'arrivée de Rossi, & qui écrivit les principaux ballets du règne précédent (2). Luigi n'admirait pas moins la perfection de certains de nos instrumentistes, des luths, des clavecins, des orgues, voire des violons (3). Bref il semble être devenu à demi français de goût, peut-être même un peu trop ; car un passage de Saint-Evremond dit « qu'il demeura fort rebuté de la rudesse & de la dureté des plus grands maîtres d'Italie, quand il eut goûté la tendresse du toucher & la propreté de la manière de nos Français (4) ». Ceci pourrait faire craindre que l'influence française n'eût contribué à développer le penchant naturel de son talent à la préciosité mondaine, au détriment de plus puissantes & plus saines qualités d'âme & d'art.

Ce qui est certain, c'est que les Italiens lui firent mauvais visage, quand il revint chez eux. « A son retour en Italie, il se rendit tous les musiciens de sa nation ennemis, disant hautement à Rome, comme il avait dit à Paris, que pour rendre une musique agréable, il fallait des airs italiens dans la bouche des Français (5). »

A quelle époque eut lieu ce retour dans son pays ? — Sûrement avant 1659 ; car Saint-Evremond dit « qu'il eût trouvé un grand charme à nos flûtes, si elles avaient été en usage en ce temps-là ». Or c'est dans *la Pastorale* de Cambert, que, suivant le même Saint-Evremond, « on entendit des concerts de flûtes, ce que l'on n'avait pas entendu sur aucun théâtre depuis les Grecs & les Romains ». Ailleurs, il écrit plus clairement encore : « Après que Luigi s'en fut retourné en Italie, Camber fit un petit opéra français à Issy (6). » Luigi n'était donc plus en France au temps du voyage de Cavalli (7).

Malgré l'assertion de Saint-Evremond, il ne perdit point sa popularité en Italie. La dédicace des *Cantate morali e spirituali* de Giacomo Antonio Perti (1688, Bologne),

(1) « Il faisait peu de cas de nos chansons, excepté de celles de Boisset, qui attirèrent son admiration. » (*Lettre sur les Opera*).

« Les airs de Boisset, qui charmèrent autrefois si justement toute la cour, furent laissés bientôt pour des chansonnettes ; & il fallut que Luigi, le premier homme de l'univers en son art, les vînt admirer d'Italie, pour nous faire repentir de cet abandonnement & leur redonner la réputation qu'une pure fantaisie leur avait ôtee. » (Saint-Evremond, *Observations sur le goût et le discernement des François.*)

(2) Il serait intéressant de ramener l'attention sur cet artiste, pour qui Luigi fait une exception si flatteuse parmi les musiciens français, & que certains des plus célèbres amateurs du XVIIe s., Maugars, la Viéville, Bacilly, opposent, comme unique représentant de notre art, aux grands maîtres d'Italie. Le Conservatoire de Paris possède un grand nombre *d'airs de cour* de A. Boesset, dont les premiers datent de 1618, & les derniers de 1632 : en particulier, *Airs de cour, mis en tablature de luth, par Anthoyne Boesset, maître de la musique de la chambre du roy et de la reyne : neufiesme livre.* Paris. Ballard 1620. *dixiesme livre,* 1621. *douziesme livre,* 1624. (Boesset s'intitule surintendant de la musique de la chambre du roy & de la reyne.) *treziesme livre,* 1626. *quatorziesme livre,* 1628. *quinziesme livre,* 1632. — Ils sont extraits des principaux ballets de Boesset, & surtout du *Ballet du Roy,* du *Ballet de la Reyne,* & du *Ballet de Monsieur.* Ce sont des récits poétiques ou bouffons *(Récit d'Amphyon, récit d'Apollon archer, récit de Mnemosyne, récit des Sereines* (Sirènes), *récit d'Orphée, récit de la fée de la musique, récit pour les dandins, pour les filoux, récit de la perronnelle, récit de la fée des estropiez de cervelle...* &c.) On y compte aussi quelques *dialogues (Dialogue de l'hyver et de la nuit, dialogue d'un amant et de ses yeux,* &c...) Enfin quelques *concerts. (Concert des nymphes des bois...* &c.) Un certain nombre de ces airs sont écrits sur des paroles italiennes, ou surtout espagnoles ; mais la plupart sur des paroles françaises. Tous sont notés en tablature de luth.

(3) « Il admira le concert de nos violons, il admira nos luths, nos clavessins, nos orgues, &c... » (Saint-Evremond).

(4) Il ne peut s'agir ici de la qualité que la Viéville reconnaît aux chanteurs français, & qui est, selon lui, « de savoir mieux prononcer ». — Tallemant, dans sa notice sur de Nyert, dit que c'est aux Italiens qu'il avait pris « ce qu'il y avait de bon dans leur manière de chanter », & « qu'avant lui & Lambert, on ne savait guère ce que c'était que de prononcer bien les paroles ». (IV, 428).

(5) Saint-Evremond. *Lettre sur les Opera.*

(6) La première représentation de *l'Opéra d'Issy* est d'avril 1659.

(7) Un *Lamento della regina di Svetia,* qui est conservé à la Bibl. Chigi de Rome, donnerait à penser que, comme son confrère Marco Marazzoli, Rossi avait dû être attaché à la personne de Christine de Suède, qui arriva à Rome, à la fin de 1655.

montre que les Italiens avaient encore de lui à cette époque, c'est-à-dire en pleine floraison d'Alessandro Scarlatti, une opinion aussi haute que Saint-Evremond & la cour d'Anne d'Autriche. « J'ai essayé, dit Perti, de suivre du mieux que j'ai pu, les trois plus grandes lumières de notre profession, Rossi, Carissimi & Cesti (1). » Un peu plus loin, il les appelle « ces trois grandes âmes ».

La célébrité de Rossi avait aussi pénétré en Angleterre, où elle était venue sans doute à la suite de Saint-Evremond établi à Londres depuis 1670, & d'Hortensia Mancini, comtesse Mazarin, qui arriva en 1675 à la cour d'Angleterre, fut la favorite de Charles II, & contribua beaucoup à la fondation d'un Opéra italien & français à Londres. Des recueils d'airs italiens, publiés à cette date à Londres, contiennent des airs de Luigi (2).

Comment le nom & les œuvres de Rossi tombèrent-ils si vite dans l'oubli en France? Je n'en ai pas trouvé de raison précise; mais je dois mentionner que le Catalogue ancien de la musique de la Bibliothèque nationale, — (catalogue du XVIIIe siècle), — note au nom de Luigi : « La jalousie de Lully le poursuivit & le força à quitter la France. » — Je ne puis ni prouver, ni démentir cette assertion, qui n'est malheureusement pas invraisemblable, quand on connaît le caractère jaloux & peu scrupuleux de Lully. Au reste, Cambert ne valait pas mieux. Dans sa dédicace des *Peines et Plaisirs de l'Amour* (1672), il se targue, avec Perrin, d'avoir été « l'inventeur de l'Opéra » ; &, dans la lettre publiée avec *la Pastorale* de 1659, ils traitent la musique italienne de « plainchants & airs de cloistre, que nous appelons des chansons de vielleur ou du ricochet, une musique de gouttières ». — Pas un mot de Luigi & de l'*Orfeo*, mais une allusion dédaigneuse à « la représentation, tant en France qu'en Italie, des comédies en musique italiennes, lesquelles il a plu aux compositeurs & aux exécuteurs de déguiser du nom d'*opre*, pour ne pas, à ce qu'on m'a dit, passer pour comédiens ». Et Perrin ajoute « qu'elles ont déplu à notre nation ». — On avait la mémoire courte.

Malgré tout, — comme on a vu, — la musique de chambre de Luigi conserva dans une élite de connaisseurs son renom d'élégance & de beauté. Quelques airs, trop peu nombreux, publiés dans des recueils modernes, comme *les Gloires de l'Italie* de M. Gevaert, attestent encore les rares mérites de ce maître, dont la perfection & la sûreté du style semblent tenir davantage au XVIIIe qu'au XVIIe siècle. Il serait à souhaiter qu'on entreprit de rassembler son œuvre disséminée & de publier au moins une sélection des airs & des cantates, dont les bibliothèques de Paris (3), de Belgique (4), d'Angleterre (5) & d'Italie (6), possèdent encore une quantité prodigieuse. Il y aurait là, — sans

(1) « Ho procurato di seguitare alla meglio che ho saputo, i tre maggiori lumi della nostra professione, Rossi, Carissimi e Cesti, conforme le regole insegnatemi con tanta cortesia del mio amorevole maestro Sig. Celani, onde con la scorta di queste trè Anime grandi, non ho pratticato in simili trattenimenti da Camera lo stile rigoroso, e stretto della chiesa. »

Des exemplaires des *Cantate* de Perti se trouvent à la Bibl. de Bruxelles & à celle de Hambourg.

(2) *Scelta di canzonette italiane di diversi autori*, dedicate all' eccellentissimo Henrico Howard, duca di Norfolk, e gran marescial d'Inghilterra. Printed at London, by A. Godbid and J. Playford, in Little-Britain. 1679. (contient des airs de Luigi Rossi, Stradella, Carissimi, Cesti, Draghi, Pasquini, Albrizzi.)

(3) *Bibl. Nationale*. 3 recueils de cantates & airs italiens. Vm. 1175/2. Vm. 1108/1. Vm. 1115 (inventaire, Vm7. 17.)

(4) *Bibl. du Conservatoire royal de Bruxelles*. 20 cantates, 7 duos, 15 trios, 3 quatuors. — *Bibl. royale de Bruxelles*. 9 cantates.

(5) *Christ Church Library d'Oxford*. 112 cantates, dont 18, d'après le bibliothécaire, M. F. York Powell, seraient autographes. — *British Museum*. 31 cantates & duos, 2 madrigali spirituali.

(6) Rome. *Bibl. Chigi : L'Orfeo* & plusieurs cantates *(Lamento d'Arione, Lamento di Zaida Turca, Lamento della regina de Svezia.) Bibl. Barberini : Il palazzo incantato* & des cantates. — Bologne. *Liceo musicale : Il palagio d'Atlante*, & 2 vol. de cantates.

Je ne cite que les collections les plus importantes.

parler du plaisir d'art, — un double intérêt historique : pour les origines de l'École napolitaine, & pour les origines de l'École française d'opéra, dont il est juste de revendiquer Luigi Rossi comme un des fondateurs.

ROMAIN ROLLAND.

Promenades et visites musicales. — Hulda *de C. Franck.* — M. Albert Carré.

Comme suite à mon dernier article, je reçois la lettre suivante de M. Georges Franck, fils de l'illustre compositeur :

Monsieur,

... Vous avez mille fois raison en affirmant que M. le professeur Riemann se trompe quand il dit dans son *Histoire de la musique depuis Beethoven* (p. 381) que l'Opéra de *Hulda* fut exécuté à Monte-Carlo « sans grand succès. »

Je ne saurais laisser passer une assertion aussi inexacte que l'insuccès de *Hulda*. La vérité est que le succès fut complet, imprévu & soudain ; il s'imposa irrésistiblement à l'attention.

Je conseillerais à M. le professeur Riemann de se procurer l'inoubliable presse qui acclama l'œuvre dramatique de César Franck, &, dans un vœu unanime, en réclama à bref délai (!) l'exécution sur une de nos grandes scènes lyriques.

Ce vœu ne fut jamais réalisé. Mais la cause n'en est pas l'insuccès de *Hulda*. Je serais tenté de dire : Au contraire.

Je vous serais très reconnaissant, Monsieur, de vouloir bien donner à ces quelques lignes l'hospitalité de votre Revue & vous prie d'agréer, &c.

GEORGES FRANCK.

Cette lettre m'a donné le désir de rechercher le texte même des articles qui furent écrits dans les journaux français après la représentation de Monte-Carlo. Je n'ai pas eu de peine à m'assurer que l'honorable M. Georges Franck avait pleinement raison, en opposant l'opinion de la presse à l'assertion malencontreuse de M. le professeur Riemann. Qu'on en juge par les extraits suivants.

... Moralité. — On prête aux directeurs de l'Opéra l'intention de monter l'hiver prochain *Tristan et Iseult*. Après le triomphe de ce soir, c'est *Hulda* qu'il faut jouer. La gloire de Wagner est désormais de celles qui peuvent attendre. On saura gré à l'Opéra d'avoir préféré à l'ouvrage allemand un chef-d'œuvre français.

(CHARLES DARCOURS. *Figaro* du 5 mars 1894).

Je suis frappé d'admiration par cette œuvre superbe, dont l'effet a été considérable... Voici *Hulda* au premier rang de la musique dramatique. Elle entrera certainement à l'Académie nationale de musique, sa vraie place. Les directeurs ne peuvent se dérober à ce devoir.

(HENRY BAUER. *Echo de Paris* du 6 mars).

... Je défie bien, entre autres, qu'on résiste au duo d'amour d'Hulda & d'Eiolf, non plus qu'à celui d'Eiolf & de Swanhilde ! Ici, l'impression est telle qu'elle équivaut à la prise de possession tout entière du public subjugué. Cela n'a qu'un nom : le génie.

Et c'est réellement merveille de voir un compositeur tel que Franck, voué, semblait-il jusqu'ici aux contemplations, devenir, après sa mort, tout d'un coup & d'emblée, non pas un homme de théâtre, mais l'homme de théâtre même, avec toute la vitalité, tout le pittoresque du genre.

(LÉON KERST. *Le Petit Journal*).

Dans *Hulda*, tout a du caractère & rien n'est indifférent. Le moindre détail est précisé avec le caractère souhaitable. Chose curieuse, César Franck qui semble être un musicien apte surtout à traiter magnifiquement les sujets sacrés, est profondément homme de théâtre. Il saisit & rend à miracle les aspects divers d'une situation dramatique.

(André Corneau).

Il faut féliciter M. Raoul Gunsbourg d'avoir pris l'initiative de faire connaître cette admirable partition & de l'avoir montée avec tout le soin qu'elle mérite. La représentation qui vient de finir marque une date significative dans l'histoire de la musique.

La partition de *Hulda*, commencée le 25 novembre 1879 & terminée le 18 sept. 1882, a attendu près de douze ans l'heure de gloire. Aujourd'hui que César Franck est mort, son génie s'impose, & les couronnes qu'on oublia de jeter sur l'humble tombe qui fut la sienne, s'amoncellent déjà autour de l'œuvre immense qui, éternellement, lui survivra.

(Alfred Bruneau. *Echos de Paris* du 6 mars).

L'instrumentation de *Hulda* est très puissante. Elle a été jusqu'à la mort du maître, l'objet de ses constantes préoccupations. Il y touchait & retouchait sans cesse comme à un monument qu'il voulait laisser après sa mort pour perpétuer la mémoire de son nom.

On a beaucoup applaudi la marche avec chœurs, une grande scène d'*Hulda*, le chant de l'Hermine & les airs de ballet, d'une mélodie tout à fait gracieuse & pittoresque.

(S... *Gaulois*, du 5 mars).

Cette partition, maintenant que le pauvre Franck est mort, a quelque chance de faire son chemin dans le monde. Elle est digne de l'auteur de *Rédemption* & de ces *Béatitudes* dont M. Colonne, l'hiver dernier, révélait les beautés à un auditoire un peu surpris d'abord, mais bien vite conquis & absolument charmé.

(E. Reyer. *Journal des Débats* du 8 mars 1894).

La représentation d'hier a eu lieu devant un public de grande première parisienne. Le succès a été considérable. On a rappelé les artistes après chaque acte. Le duo du troisième acte, véritablement admirable, a soulevé l'enthousiasme du public.

(Julien Tiersot. *Le Temps*).

L'œuvre posthume de César Franck restera comme l'une des plus belles, des plus pures manifestations de la musique française.

(Etienne Destrange. *L'Ouest-Artiste*).

Les échos de la représentation, tels que nous les apportent les dépêches, retentissent d'unanimes acclamations. Comme on voit que C. Franck n'est plus là pour les entendre !

(Henri de Curzon).

Disons-le tout de suite. *Hulda*, l'opéra du regretté César Franck, a obtenu, au théâtre de Monte-Carlo, un succès considérable.

(B. de Lomagne).

Je continuerais ces citations, si je ne craignais de tomber dans de perpétuelles redites. Que le lecteur me permette cependant de reproduire ces lignes émues de M. de Fourcaud, l'éminent professeur de l'École des Beaux-Arts : « Nous admirions César Franck & nous l'aimions, car jamais plus noble talent ne fut uni à plus noble nature. Son cœur ne connut que les sentiments purs, comme son esprit, austère & songeur, n'aspira qu'aux sommets. En notre art français, régénéré par tant d'efforts, c'était une figure à part, entièrement originale... Le grand public le connaissait peu, encore que parmi les artistes il fût célèbre dès longtemps. »

Ces éloges, est-il besoin de le dire ? sont pleinement justifiés. *Hulda*, que je viens de relire au piano (1), est une œuvre grandiose, touffue, extraordinairement brillante &

(1) Il existe deux éditions de *Hulda*; la première, dont on se servit à Monte-Carlo est la seule exacte, (Choudens, éditeur).

de subtil intérêt psychologique. Pourquoi parle-t-on de prendre *Siegfried* à nos voisins, alors que nous avons en France un chef-d'œuvre d'aussi haute envergure ? nous ressemblons à un millionnaire qui demande l'aumône. Usons de nos richesses au lieu de vivre d'emprunts. Ne nous humilions pas dans un cosmopolitisme exagéré, quand nous pouvons être fiers de nos maîtres.

Au printemps prochain sera inaugurée à Paris la statue de César Franck. Les directeurs des deux grandes scènes lyriques de Paris satisferaient au vœu de tous les musiciens si, à cette occasion, l'un deux au moins faisait connaître au grand public une œuvre dont on ne s'est occupé, jusqu'ici, qu'à Monte-Carlo, à Toulouse & à Nantes. *Hulda,* si je ne me trompe, est appelée à la même fortune que la *Damnation de Faust,* d'abord méconnue, ensuite exaltée. Voici d'ailleurs un dernier document que je suis heureux de publier parce qu'il nous donne bon espoir.

Au nom d'un groupe de musiciens — représentant, on peut l'affirmer, l'opinion unanime de la presse — M. J. Combarieu, directeur de cette *Revue,* a fait une démarche auprès de M. Albert Carré, le très aimable & très artiste directeur de l'Opéra-Comique, pour connaître ses dispositions d'esprit au sujet de *Hulda,* & attirer son attention sur cette œuvre magnifique. M. Carré, on le sait, ne se borne pas à « exploiter » (oh ! le vilain mot !) un très beau théâtre. Ce n'est pas pour rien qu'il est officier de la Légion d'honneur. Son esprit est ouvert aux considérations d'ordre élevé. Aussi ne sera-t-on pas étonné de la réponse qu'il a faite à M. Combarieu & que voici :

« J'assistais, à Monte-Carlo, à la représentation de *Hulda,* & je sais à quoi m'en tenir sur son succès. Personnellement, je suis un admirateur de Franck ; ici, d'ailleurs, je me trouve entouré de Franckistes. *Associez-moi à toute tentative ayant pour objet de remettre César Franck à sa vraie place, vous me ferez plaisir.* J'ai même essayé, il y a quelque temps, d'entrer dans *Hulda* par un petit coin, en montant le ballet du *Printemps et de l'Hiver,* qui est charmant. Mais on m'a fait observer que, par suite des dispositions testamentaires de l'auteur, je ne pouvais pas jouer un fragment de son œuvre. C'est un bloc qu'il faut prendre tout entier. *Monterai-je Hulda ? oui, certes, j'y suis disposé ; sera-ce cette année ou l'an prochain ? mes engagements ne me permettent pas de préciser...* »

Que nos confrères de la presse joignent leurs vœux aux nôtres, & le résultat, grâce au dévouement de M. Carré, paraît certain !

S.

L'École de la critique musicale. — *Notules. (Suite.)*

II

Un de nos amis m'écrit, non sans quelque émotion : « N'avez-vous pas lu la dernière chronique musicale du... (ici le nom d'un grand journal de Paris) ? Il y a là un passage qui est textuellement emprunté à l'admirable livre de Romain Rolland : *Histoire de l'Opéra avant Lulli et Scarlatti* (1), & le nom de Rolland n'est pas cité ! » Mon cher ami, répondrai-je, cela n'est certainement pas juste. Romain Rolland, qui est très estimé en France, en Italie & en Allemagne, comme artiste & comme savant, s'est fait une spécialité de l'étude du théâtre lyrique, il connaît cette histoire à fond : il eût été honnête de le nommer en lui empruntant son bien. Mais croyez que Romain Rolland a souri de cette... omission. Les roueries (lisez *rosseries*) de certaine critique ne doivent

(1) Couronné par l'Institut (en vente chez A. Fontemoing, 4 rue Le Goff, Paris).

pas l'étonner. Il connaît d'ailleurs ses classiques : il sait, pour parodier un mot de La Rochefoucauld, qu'un plagiat est un hommage rendu au savoir par l'ignorance. Sachez enfin qu'il y a un procédé plus amusant encore que celui qui vous a un peu scandalisé. Je l'ai connu à mes dépens & vous me fournissez une occasion de le signaler. Ce procédé consiste à emprunter d'abord à un spécialiste, *sans le citer*, un certain nombre d'idées ou d'observations importantes ; puis, *dans la même page*, à lui emprunter, *en le citant*, une phrase insignifiante. Comprenez-vous ? Un homme adroit vous dérobe un billet de banque, & nul ne s'en est aperçu ; aussitôt après, le même homme adroit vous prend une cigarette, en vous avertissant & en s'excusant. La galerie admire ses scrupules. Le voleur passe pour honnête homme. Mais laissons ces bagatelles qui ne nous intéressent qu'à titre de récréation, & revenons à notre *École de critique*. Je vous ferai observer que, dans ma pensée, le titre de ces *notules* n'est nullement ambitieux & pédant. Il annonce moins une leçon qu'une étude expérimentale. Il est plutôt modeste. Je vous demande de ne pas confondre *faire une école* & *ouvrir une école*. Au surplus, vous ne vous étonnerez pas que ce titre ait parfois une signification critique, & que les observations mêmes d'où je voudrais dégager quelques principes, m'amènent à discuter les titres de ceux qui prétendent *tenir école*.

Dans une dernière note, & sous l'impression de certaines lectures récentes, je disais qu'un critique (tout en citant le plus possible le texte musical qu'il est chargé d'apprécier) doit s'abstenir, à mon avis, de faire l'analyse thématique d'un opéra ; & que, quand il parle d'une œuvre classique, il est tenu d'en connaître les diverses éditions. Je suis ainsi amené à la division naturelle de mon sujet : quel est le rôle du critique quand il juge l'œuvre nouvelle d'un contemporain ? quels sont ses devoirs quand il parle d'une œuvre déjà entrée dans l'histoire ? — Je dirai d'abord que, de ces deux tâches, la plus difficile me paraît être la première. Les œuvres de nos contemporains sont trop près de nous, pour que nous nous flattions de les juger équitablement. Nous ressemblons à un touriste qui, ayant le nez sur la façade d'un monument, ne pourrait en saisir l'ensemble ; un certain recul lui est nécessaire. « Les soirs de *première*, disait un jour Vincent d'Indy, on vient quelquefois, dans les couloirs de l'Opéra, me demander mon avis ; je réponds que je n'en ai pas encore, car je ne vois pas clair dans mes propres impressions. » Qui oserait formuler un jugement définitif, là où un Vincent d'Indy réserve le sien ? Donc, une grande & modeste prudence me paraît être de règle. Je voudrais que cette prudence fût entretenue par une sympathie systématique. Dans les concours d'architecture, Charles Garnier montrait, à l'égard de tous les candidats, une bienveillance extrême, & il aimait à dire : « C'est si difficile, dans notre art, de faire quelque chose de propre ! » De même, le « critique musical », qui, sur les deux heures du matin, au sortir d'un souper réparateur, rédige en hâte une chronique, doit songer qu'un opéra est une énorme machine dont l'organisation coûta beaucoup de temps, d'efforts, de talent & d'argent. Qu'il ne craigne pas d'exagérer l'éloge & d'adoucir le blâme, là où l'un & l'autre lui semblent mérités ! Je ne parle pas de la probité professionnelle qui est de rigueur ; de l'esprit de camaraderie (qui ne trompe personne), des flatteries qui sont un placement, &, pour tout envelopper dans cette prétérition, des tentatives de chantage indignes d'un homme qui tient une plume. Et cependant, ne serait-il pas utile d'en parler ? La veille de la représentation d'*Astarté*, un écrivain *très connu*, collaborateur d'un journal *très connu aussi* — mais n'appartenant pas à la presse musicale, — écrivait à une des plus brillantes interprètes de M. Xavier Leroux pour lui conseiller de verser une importante somme d'argent, si elle voulait éviter un « éreintement »... Je pourrais préciser. Mais jetons un voile sur cette vilaine histoire. Restons sur un terrain moins brûlant.

Au moment où nous organisions le Congrès de musique pour la dernière Exposition (je parle du Congrès officiel), M. Théodore Dubois, qui, ce jour-là, présidait effectivement la séance de la commission, fit mettre au programme du Congrès la question de la critique, en disant : « La critique littéraire est organisée par des gens sérieux & compétents qui discutent en donnant des raisons ; en musique, nous n'avons pas cela. » Voici, je crois, comme il faudrait combler cette lacune.

(*A suivre.*) X...

Notes bibliographiques. — Les grandes publications.

(Chez Breitkopf et Hartel, à Leipzig).

Monuments de l'Art musical en Allemagne. Première Suite. Publiée par la Commission musico-historique sous la Direction du Baron *von Liliencron*.

Vol. IV. *Joh. Kuhnau*, Œuvres de piano. Publiées par *Karl Päsler*.

Date de publication : 5 septembre 1901.

Deuxième Suite. **Monuments de l'Art musical en Bavière.** Publiés par la Société pour l'édition des Monuments de l'Art musical en Bavière sous la Direction de *Adolf Sandberger*.

Année II. Vol. I. Œuvres de Piano de *Johann & Wilhelm Hieronymus Pachelbel*. Publiées avec une introduction de *Max Seiffert*. Les remarques biographiques par *A. Sandberger*.

(5 septembre 1901).

Monuments de l'Art musical en Autriche. Publiés sous la protection du Ministère impérial-royal du culte & de l'instruction par *Guido Adler*. Année VIII. 2 Parties.

Première Partie. *Hammerschmidt, A.*, Dialogi. Première partie pour chant avec accomp. instrumental. Arrangée par le Dr *A. W. Schmidt*. Avec introduction, rapport de révision, portrait de l'auteur & basse continue déchiffrée. XVII & 165 pages.

(9 mai 1901).

Deuxième Partie. *Pachelbel, Joh.*, 94 Compositions, en plus grande partie des fugues sur le Magnificat pour Orgue ou Piano. Arrangées par les DDrs *Hugo Botstiber* & *Max Seiffert*, avec introduction & rapport de révision. XII & 108 pages.

(9 mai 1901).

Schein, Joh. Herm., Œuvres complètes. Première Édition complète & revue. Publiée par le Dr *Arthur Prufer*.

Vol. I. Venuskränzlein (1609) & Banchetto Musicale (1617) (Suites instrumentales).

(5 septembre 1901).

Sweelinck, J. P., Œuvres. Publication de la Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis, éditées en 12 volumes par le Dr *M. Seiffert*.

Vol. VIII. (Livr. 10) Rimes françoises & italiennes pour 2, 3 & 4 parties.

Vol. IX. (Livr. 11) Différentes compositions d'occasion.

Vol. X. (Livr. 12) Les règles de la Composition.

Arrangées d'après les 3 sources allem. & publiées pour la 1re fois avec une introduction & des annotations par le Dr *H. Gebrmann*.

(8 juillet 1901).

Il nous est inutile de recommander à tous les musiciens sérieux ces magistrales publications, qui sont une œuvre d'art, de science & de patriotisme.

— M. William Fischer vient de trouver dans les archives de Planen 4 lettres inédites, datées de Leipzig, sept. oct. & nov. 1776, que J.-S. Bach écrivait au Conseil de cette ville pour lui recommander — en réponse à la demande dont il avait été l'objet — son élève G. Gottfried Wagner comme candidat aux fonctions de *Cantor* à l'école latine de Planen. Dans ces lettres, qui prouvent la grande autorité de Bach à cette époque, on peut remarquer, à côté de beaucoup de mots latins, une grande quantité de mots français intercalés dans les phrases allemandes, comme ce fut l'usage dans tout le XVIIe siècle : *Confidence, occasion, obligation, considération, vacance, faveur, disposition, réellement, désordres,* &c. ou germanisés, tels que *choisiren, contribuiren, versiret* (versé ?) *ordoniren, disponiren, admittiren, contribuiren.* Dans le texte de la 2e lettre, où Bach dit que G. Wagner peut « être employé », il faut lire sans doute « *emploirit* werden » au lieu de « *emploiret* » (?) que donne M. W. Fucher dans la *neue Zeitschrift für Musik* du 2 oct. — Après examen, G. Wagner entra dans les fonctions de *Cantor*, le 26 janvier 1727 ; il mourut le 6 avril 1757.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Académie nationale de musique. **Les Barbares.** tragédie lyrique en 3 actes & un prologue ; musique de M. CAMILLE SAINT-SAËNS, membre de l'Institut, paroles de MM. VICTORIEN SARDOU & GHENSI. — I. Le Livret.

Une belle œuvre ? — oui, sans doute ; puisqu'elle est de Camille Saint-Saëns. Jamais le génie musical du célèbre compositeur ne me sembla (sauf dans *Samson*) plus maître de son art, plus brillant, plus riche de science symphonique, de grâce française, de verve & d'esprit ; (car, s'il y a beaucoup de force dramatique, de couleur & de poésie, dans les *Barbares*, il y a aussi des pages très spirituelles, comme dans tout ce qu'écrit M. Saint-Saëns). Cette musique est puissante, & comme toujours, d'une très haute valeur technique ; mais elle a, de plus, des qualités qui ne prédominaient pas, il me semble, dans les premières œuvres de M. Saint-Saëns : c'est la fraîcheur &, si je puis dire, la jeunesse du sentiment & de l'inspiration, avec l'émotion sincère & le dédain de la singularité. L'esprit de M. Saint-Saëns a évolué, comme tout ce qui vit, au cours d'une très belle carrière : l'évolution s'est faite dans un sens tout humain ; elle s'est dégagée de fantaisies un peu déconcertantes parfois, pour arriver à ces qualités de naturel qui, seules, ont prise sur le grand public ; elle paraît marquée aujourd'hui par un équilibre parfait entre l'intelligence musicale, exceptionnellement souple & avisée, & le cœur : chez l'auteur de la *Danse macabre*, les années l'ont rendu à la fois plus chaud & plus ingénu... Telles sont les réflexions, assurément trop vagues, qu'a provoquées chez moi une première rencontre avec les *Barbares*. Obligé d'envoyer ces lignes à l'imprimeur au sortir de la répétition générale, je me bornerai pour aujourd'hui à dire un mot du livret. Ce livret, il faut le déclarer sans ambages, n'est pas bon. La plus grande marque de déférence que l'on puisse donner à des artistes éprouvés, c'est de parler d'eux avec franchise. Ce titre excellent & magnifique, *Les Barbares*, éveillait dans mon esprit des idées grandioses : je m'attendais à un large tableau d'histoire où, d'abord, la civilisation romaine serait brillamment caractérisée (ce qui est vraiment assez facile !) & où on me donnerait la sensation du cataclysme qui l'a renouvelée. Cette attente n'a pas été satisfaite. Les trente ou quarante choristes qui, à plusieurs reprises, font irruption sur la scène avec des gestes divers, sont peu « représentatifs », & les deux paires de bœufs qui traversent la scène en traînant un chariot plein de butin, sont médiocres. Il eût fallu, en pareille matière, l'imagination d'un Rochegrosse. Au frontispice d'une œuvre si écourtée, je m'étonne de voir le nom de M. Victorien Sardou, si habile dans les reconstitutions de

la vie passée. En outre, le caractère prêté à ces *Barbares* nous ramène aux plus mauvais jours de l'ancien livret d'opéra. Voilà un chef teuton, Marcomir, qui pénètre dans Orange en triomphateur & s'éprend soudain d'une vestale, Floria. La situation est on ne peut plus simple. Ce Marcomir, étant la force brutale & souveraine, doit s'emparer de Floria. — C'est son droit au point de vue antique & barbare — & l'emmener, comme on s'empare, après la bataille, d'une belle étoffe ou d'un beau cheval. Mais non : Marcomir est un amoureux à la façon du XVIIe siècle. Il a lu le sonnet de Job, & il apprécierait celui d'Arvers :

Floria. Mais quel homme es-tu donc?
Marcomir. Je te l'ai dit : Je t'aime!
Ne me redoute plus : cet aveu, tu le vois,
N'offense plus tes vœux & *tremble dans ma voix.*
Je ne demande rien. Tu parleras toi-même.

Je n'insiste pas sur un langage qui donnerait lieu à des plaisanteries faciles. On a voulu, selon le tyrannique usage, introduire un ballet dans le drame. Mais quelle apparence y a-t-il qu'au moment même où les vainqueurs s'en vont tout chargés de richesses, les Romains organisent une « farandole immense »? N'eût-il pas été plus raisonnable — & combien plus intéressant! — de transporter la fête chez les vainqueurs? De vrai drame, il y en a peu, tant la psychologie des personnages est sommaire. Je sais bien qu'un librettiste doit effacer son éloquence devant celle du musicien, & lui donner seulement des indications; mais ces indications doivent être bien choisies, caractéristiques, & faire naître dans l'esprit de l'auditeur, par association d'idées, tous les éléments essentiels d'une vraie « tragédie lyrique ». Ici ce n'est pas le cas. La vérité historique (malgré le beau décor du théâtre d'Orange) est à peu près absente ; il en résulte une certaine froideur. Le scénario est, lui aussi, de construction rudimentaire. Au moment où l'aimable Marcomir va quitter Orange avec Floria, une romaine, Livie, qui veut venger la mort de son mari, le poignarde. Floria pousse un cri ; un personnage, s'adressant à la foule, lui dit : « La mort passe!... *à genoux!* », & le rideau tombe. Tout cela est un peu maigre. Je dois ajouter que (M. Delmas excepté) l'interprétation a été assez faible, le premier soir. Mlle Hatto commence à être victime de la grande salle où elle est tenue de se faire entendre. Les oreilles de M. Saint-Saëns ont dû souffrir, plus d'une fois, de véritables suites de fausses notes; mais sa musique est très belle, infiniment intéressante à étudier dans le détail; elle donne lieu à certaines observations que nous tâcherons de préciser à loisir; mais dès maintenant on est en droit d'espérer qu'elle suffira pour faire, longtemps encore, triompher *Les Barbares*.

J. C.

Opéra-Comique. — Mlle Delna. — Les Concerts.

En attendant les nouveautés promises, l'Opéra-Comique nous donne un régal artistique toujours délicieux — non pas en jouant *Mignon* pour la 1300e fois, — mais en nous permettant d'applaudir Delna dans *Orphée*. Chef-d'œuvre de grâce lente & d'imagination très réglée, où l'idée un peu conventionnelle de la tragédie grecque s'allie au sentimentalisme du XVIIIe siècle, & où un sens délicat de la beauté, un respect constant de l'harmonie & de la pureté des lignes dans l'architecture sonore, un art à la fois réfléchi & inspiré, modeste & sûr, — rappelant celui de *Virgile* d'André Chénier — font chanter d'un bout à l'autre, sans faiblesse, le seul langage du cœur, l'Opéra de Gluck ressemble à

ces pièces un peu fragiles que l'on garde sous la vitrine d'un musée & auxquelles le temps a donné une patine unique. Tout est sentiment, élégance douce & clarté de matin dans ce poème musical; l'instrumentation est colorée, mais de touches discrètes, dont la sobriété relève le prix. La mise en scène est admirable. Quand le rideau se lève sur le tableau des Champs-Elysées, un murmure de surprise court dans le public. Mlle Delna prête au rôle d'Orphée l'éclat de sa voix héroïque & une science des belles attitudes que pourrait lui envier un acteur de la Comédie française. J'ai particulièrement apprécié la façon dont elle dit les célèbres stances : *J'ai perdu mon Eurydice*, &c., paroles qui se répètent trois fois, & ne semblaient pas exemptes, jusqu'ici, de monotonie. Le premier couplet, Mlle Delna le chante avec une sorte de stupeur, en personne qui, frappée d'un coup soudain, n'en croirait pas encore ses yeux ; le second, elle le dit avec un accent de tendresse suppliante, penchée sur le corps d'Eurydice dont elle tient la tête entre ses mains ; pour le troisième, elle se relève, presse le mouvement de la mélodie & exprime un désespoir affolé. C'est là du grand art dramatique, mis au service du génie musical de Gluck.

* * *

Nous voyons à la fois avec plaisir & avec un peu d'inquiétude s'accentuer le caractère cosmopolite des principaux programmes de nos Concerts. Nous en sommes heureux, car l'éducation musicale du public s'en trouvera fort bien ; nous nous en inquiétons parce que nous ne voyons pas encore la musique française tirer suffisamment parti des richesses qui lui sont propres. M. Chevillard nous fera entendre ou *voir*, cet hiver, F. Weingartner, Richard Strauss, Mlle Litvinne, M. Hugo Hermann, M. Hugo Becker, M. Rosenthal... Ce sont là de très grands artistes. On aurait pu trouver aussi bien sans chercher aussi loin. Et voici que *Siegfried*, *Tristan*, la *Götterdämmerung*, sont déjà dans l'air parisien !.. Il y a là une recrudescence d'exotisme, au moment même où nous pensions que le goût du jour allait se modifier. Au surplus, puisque nos voisins accueillent avec un juste empressement la *Louise* de M. Charpentier, le *Messidor* de M. Alfred Bruneau, nous aurions mauvaise grâce à ne pas pratiquer avec eux le libre échange lyrique.

M. Colonne va nous présenter une histoire de la symphonie depuis Gorsec ; il reprendra aussi les *Béatitudes* de C. Franck. La nouvelle société philharmonique de Paris, organisée par le docteur Frenkel, a publié la liste des artistes engagés pour la prochaine saison. M. Rey, l'administrateur des Concerts, s'est déjà assuré le concours de MM. Ysaye, d'Albert, Harold Bauer, Risler, Klengel, Chevillard, Lamond, Hugo Becker, des quatuors tchèques Hugo Heermann, Geloso, Hayot, Marteau, du trio Chaigneau, du quintette Ysaye, &c., &c.

Les Concerts auront lieu tous les vendredis soirs, à partir du 22 novembre jusqu'au 11 avril dans la salle des Agriculteurs, 8, rue d'Athènes.

MUSIQUE RELIGIEUSE

L'égalité des notes dans le plain-chant d'après les mss. (*Suite.*)

Sur cette mélodie intitulée *Concordia* Notker a écrit deux proses, l'une en l'honneur de S. Etienne débutant par les mots : « *Hanc concordi famulatu* », l'autre pour la fête des SS. Pierre & Paul : « *Petre summe Christi pastor* ». Afin que l'on voie bien ce que

j'ai avancé, que dans la composition de Notker les notes & les syllabes se correspondent une à une, je transcris ici une partie de la prose citée des SS. Pierre & Paul, telle que la contient le cod. 381 de Saint-Gall, f° 435 :

	A E U A
Petre summe Christi pastor	
Et Paule gentium doctor,	
Ecclesiam vestris doctrinis	
Illuminatam,	
Per circulum terræ precatus	
Adjuvet vester.	
Nam Dominus, Petre, cælorum	
Tibi claves dono dedit.	
Armigerum, Benjamin, Christus	
Te scit suum vasque lectum.	
Mare planta te, Petre,	
Christus conculcare	
Tunc dedit caritati ;	
Umbram tui corporis	
Infirmis debili-	
busque fecit medicinam,	
&c...	

Encore une fois ces faits me semblent probants ; ils sont inexplicables dans l'hypothèse de M. Houdard.

Toutefois, pour mettre encore plus en lumière la vérité de notre thèse, j'essaierai d'un raisonnement.

IV

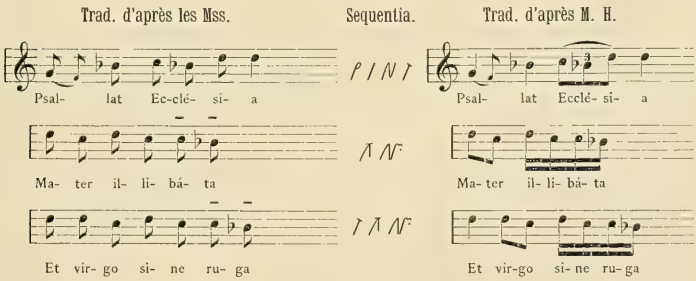
Il est hors de doute, le récit même de Notker en fait foi, que l'Antiphonaire prosé apporté à Saint-Gall par le moine de Jumièges représentait les *Séquences* primitives sans altérations mélodiques ou rythmiques notables ; car Notker en écoutant le chant reconnait sans peine les mélodies anciennes : il ne proteste pas contre leur corruption. D'autre part il est non moins certain que l'œuvre du jeune compositeur conservait intacte la physionomie de la mélodie neumée, puisque son but avoué n'est autre précisément que de conserver pure cette mélodie en la garantissant contre les défaillances de la mémoire.

Nous sommes donc assurés de retrouver dans le chant syllabique des proses notkériennes *le même chant* mélodiquement & rythmiquement que dans la cantilène neumée : la seule différence qui les distingue, c'est que la seconde n'était qu'une pure vocalise, alors que dans l'autre des paroles se joignent à la mélopée.

Cela étant, deux hypothèses sont possibles : — Ou bien dans le chant avec paroles *chaque syllabe vaut un temps* comme dans tous les chants syllabiques du répertoire liturgique, & il faut alors admettre comme conséquence que semblablement dans la mélodie-vocalise *chaque note valait un temps*. — Ou si, comme le veut M. H., la note dans la neume primitive n'a valu qu'une fraction de temps, on devra, même dans le chant syllabique, lui maintenir cette valeur fractionnaire en *lui ramenant celle de la syllabe correspondante*. Et l'on aura ainsi des *syllabes valant tantôt 1 temps, tantôt 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, etc., de temps* selon que les neumes auront une, deux, trois, quatre notes ou plus.

En d'autres termes, la mélodie syllabique & la mélodie neumée étant une même mélodie, il faut que les sons y aient une même valeur, &, par suite, de deux choses l'une : ou chaque note prendra l'importance de la syllabe correspondante, ou l'on ramènera la durée de la syllabe à la durée de la note dans le neume primitif.

Prenons comme toujours un exemple dans les textes anciens. Voici en notation moderne la prose de la *Dédicace* déjà citée. L'interprétation mélodique est celle que donne dom Schubiger (Hist. de l'Éc. de Saint-Gall, ex. 31) d'après d'anciens manuscrits de cette bibliothèque. Dans le tableau qui suit, la colonne du milieu donne le texte neumé à traduire ; la première colonne à gauche présente une traduction à notes égales selon la formule : *une note = un temps* de l'École bénédictine ; la *croche* représente l'unité de temps, & j'ai introduit à la fin des distinctions quelques *mora vocis* comme le demandent les auteurs du moyen âge. Enfin la troisième colonne à droite donne la traduction de la même mélodie conformément aux principes de M. H. : *un neume = un temps* (1).



(1) J'ai adopté ici la *noire* comme unité de temps, aussi que M. H. le fait lui-même dans ses traductions. Il m'est arrivé fatalement de commettre sur plusieurs points des erreurs de détails, car il n'est pas toujours facile de reconnaître quelles sont les notes qu'il convient de grouper dans un même *Neume-Temps*. Ainsi la formule des vers 6 & 8 peut être considérée, à mon sens, soit comme un groupe unique de six notes (6) soit comme un groupe de cinq notes suivi d'une virga (5) M. H. voudra bien pardonner à mon initiation forcément incomplète les erreurs d'ailleurs de peu d'importance au point de vue qui nous occupe.

Trad. d'après les Mss. — Sequentia. — Trad. d'après M. H.

Ho- nó- rem hu- jus ec- clé- si- æ. — Ho- nó- rem hu- jus ecclé- si- æ.

Hæc do- mus au- læ cæ- lé- stis — Hæc domus au-læ cæ-lé- stis

Pro- bá- tur pár- ti- ceps. — Pro- bá- tur pár-ti- ceps.

In lau- de re- gni cæ- ló- rum — In laude regni cæ- ló- rum

Et ce- ri- mó- ni- is, — Et ce- ri-mó- ni- is,

Et lú- mi- ne con- tí- nu- o — Et lú-mi- ne con-tí- nu- o

Æ- mu- lans ci- vi- tá- tem — Æmu- lans ci- vi- tá- tem

Si- ne té- ne- bris. — Si- ne té- ne-bris.

Et cór- po- ra in gré- mi- o — Et córpo- ra in gré-mi- o

Con- fó- vens a- ni- má- rum — Con-fó-vens a- ni-má- rum

Quæ in cæ- lo vi- vunt. — Quæ in cæ- lo vi- vunt.

Quam dex-tra pró- te- gat De- i, — Quam dextra pró- te- gat De- i,

Ad lau- dem ip- sí- us di- u. — Ad lau-dem ip- sí- us di- u.

Trad. d'après les Mss. | Sequentia. | Trad. d'après M. H.

Hic no-vam pro- lem grá-ti- a par-tu- rit

Hic novam prolem gráti- a partu-rit

Fœ- cún- da Spí- ri- tu San-cto.

Fœ- cúnda Spí- ri- tu Sancto.

Ange- li ci- ves ví- si- tant hic su- os

Ange-li ci-ves ví-si-tant hic su-os

Et cor- pus sú- mi- tur Je- su.

Et corpus sú- mi- tur Je- su.

Fú- gi- unt u- ni- vér- sa

Fú- gi- unt u-nivérsa

Cór- po- ri nó- cu- a.

Cór-po- ri nó- cu- a.

Pér- e- unt pec- ca- trí- cis

Pe- re- unt peccatrícis

A- ni- mæ crí- mi- na.

A- ni- mæ crí- mi- na.

Hic vox læ- ti- ti- æ per- só- nat.

Hic vox læ- tí- ti- æ per-só- nat.

Hic pax & gáu- di- a red- ún- dant.

Hic pax & gáu-di- a red-úndant.

Hac do- mo Tri- ni- tá- ti

Hac do-mo Tri- ni- tá- ti

Laus & gló- ri- a

Laus & gló- ri- a

Sem-per re- súl- tant.

Sem-per re- súl- tant.

De ces deux traductions rythmiques quelle est celle qui représente le plus fidèlement le chant pratiqué à Saint-Gall au IXe & au Xe siècles? Impossible d'hésiter : ce n'est point la seconde ni aucune traduction analogue.

Cette exécution en effet présente un grand nombre d'inconvénients dont le moins grave n'est pas d'être incompréhensible, impraticable, vide de sens rythmique.

En second lieu elle constitue un fait inouï : c'est de donner aux syllabes les durées les plus variées contrairement à ce qui se pratique dans tous les chants syllabiques, au sens même de M. Houdard. — Est-ce que le chant des proses ferait exception? — Bien au contraire, il y a dans la prose notkérienne elle-même une raison spéciale & souveraine de l'égalité des notes. Elle est dans la structure rythmique du texte littéraire. Ce texte est rythmé en effet d'une manière rigoureuse & c'est un caractère qu'on n'a pas assez remarqué jusqu'ici : on y trouve de vrais vers & de vraies strophes, les uns & les autres encore rudimentaires sans doute, mais d'un caractère fort bien marqué. Il n'y a pour s'en convaincre qu'à jeter un coup d'œil sur le tableau I donné plus haut. Et sur quoi repose le rythme de la prose de Notker? Précisément sur le *syllabisme,* c'est-à-dire sur un nombre de syllabes déterminé se répétant à intervalles assez rapprochés, de deux en deux strophes, pour que l'oreille perçoive aisément la similitude, tout comme dans notre poésie lyrique française dont le vers & la strophe se trouvent ici comme dans un embryon. Il n'y a pas jusqu'à la rime du vers français qui ne soit contenue en germe dans l'assonnance souvent fort bien marquée des vers de Notker. Or, qu'on veuille bien le remarquer, un pareil rythme *suppose essentiellement l'égalité appréciable des syllabes :* quiconque est tant soit peu entendu dans la *Rythmique* de la poésie française & de son aïeule la poésie médiévale en tombera aisément d'accord.

Un autre reproche à faire à cette exécution c'est qu'elle est *en opposition avec tous les monuments de la tradition.* Tous les manuscrits offrant sur ce point un sens indiscutable donnent aux syllabes une durée égale. Bien plus, on a vu que certains mss. portent une double notation, la notation ancienne par groupes liés à la marge & une notation interlinéaire où chaque note se trouve représentée par une *virga* ou par un *point* : signes qui, pour tout le monde, équivalent à un temps rythmique.

Prétendrait-on qu'il y a ici une exception & que ces neumes simples n'ont ici qu'une valeur réduite? Un même signe graphique n'aurait pas la même signification dans les mêmes manuscrits?

J'entends bien qu'on dira que ces notations des proses en neumes simples, sur portée ou *in Campo aperto* sont postérieures à l'époque classique des neumes & qu'elles ne représentent qu'un art dégénéré. Ceci est une fin de non recevoir que M. H. oppose à tous les monuments postérieurs à l'époque des neumes. Il rejette en bloc les mss. des XIIe & XIIIe siècles sous le vain prétexte qu'ils ne sont pas assez purs. Bien que ce ne soit pas ici le lieu de discuter cette prétention, on me permettra toutefois de dire d'un mot ce que j'en pense. C'est qu'elle supprime *les seuls* documents clairs & lisibles pour tous & qu'elle nous réduit à des documents obscurs, douteux, qu'il s'agit d'interpréter par eux-mêmes, ce qui permet à tout le monde d'y voir un peu ce qu'il lui plaît d'y voir ; c'est que sous prétexte de mieux faire la lumière elle nous condamne irrémédiablement à l'obscurité. Je ne saurais pour ma part accepter ce libre examen d'un nouveau genre. Je crois que les documents de la tradition forment une chaîne continue dont tous les anneaux se touchent & se compénétrent, & qu'il n'y a qu'un moyen de bien connaître les premiers chaînons : c'est de remonter jusqu'à eux en prenant pour point de départ les chaînons postérieurs & en explorant un à un tous les anneaux par une critique patiente & judicieuse qui permette de faire le départ entre les données primitives & les déformations ou accessions introduites par le cours des âges. Je persiste à croire que la méthode historique mise en œuvre par une critique prudente & avisée est la seule clé sérieuse des neumes. (*A suivre.*) X***

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.

1908. IMPRIMERIE SAINT-PIERRE, SOLESMES, SARTHE

REVUE
D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 10 — Novembre. 1901

Quelques jours avant l'apparition du présent numéro, nous avons été informés que l'imprimerie Saint-Pierre de Solesmes, qui avait bien voulu se charger jusqu'ici de notre publication, était mise sous scellés, par application d'une loi récente. Obligés de faire imprimer, à Paris, un nouveau numéro, nous sommes privés aujourd'hui des ressources typographiques (notations anciennes) dont nous aimions à faire usage; en outre, nous nous voyons obligés de retarder, avec la suite (déjà composée) de plusieurs études, la publication des articles qui nous avaient été envoyés par MM. J. Chantavoine, Chilesotti, Brussel, Romain Rolland, le P. Thibaut, etc... Ces manuscrits, ainsi que plusieurs notices bibliographiques sont, pour quelques jours, sous la main d'un liquidateur.

Une danse populaire des Alpes françaises : Le Bacchu-Ber.

Dans une des vallées les plus reculées des Alpes du Dauphiné il est une antique coutume qui, par son caractère exceptionnel aussi bien que par le mystère de ses origines, a, dès longtemps, beaucoup étonné les observateurs.

Tous les ans, à la Saint-Roch (16 août), fête patronale du Pont-de-Cervières (hameau de Briançon), les jeunes gens du pays donnent le spectacle d'une danse armée. On la connaît sous le nom, resté inexpliqué, de *Bacchu-Ber*.

J'ai assisté naguère à la célébration de cette fête, sur laquelle je transmets ici mon fidèle rapport.

Pont-de-Cervières est situé dans la partie basse de Briançon, au fond d'un cirque de hautes et sombres montagnes dont les pointes presque inaccessibles sont surmontées de forts. Au centre du village est une place étroite, de forme triangulaire. Sur un des côtés s'étend la façade de l'église, pauvre et sans ornements, couverte de pierres sèches dont les tons gris se confondent avec le crépissage des murs; deux bouleaux sont plantés de chaque côté de la porte encadrant l'entrée. Des maisons noires, aux toits proéminents, avec des balcons de bois jauni s'étendant sur toute la largeur, occupent les autres faces. Devant la grille d'une de ces maisons a été spécialement édifiée une

estrade en planches, d'environ six pas de chaque côté; des guirlandes et des couronnes de verdure sont suspendues en travers de la place; six petits sapins dressent leur feuillage sombre autour du plancher. Ces sapins — c'est encore une tradition — ont été coupés la nuit dans la forêt voisine, et cela sans que les danseurs qui les sont allés prendre en eussent aucunement la permission : c'est pour eux comme un droit que la coutume a sanctionné; ils se croiraient déshonorés s'il leur fallait s'abaisser à demander une permission, et sous le couvert de l'autorité rapporter prosaïquement leurs arbres en plein midi!

La foule se presse dans l'espace resté libre sur la place, ainsi qu'aux fenêtres et sur les balcons. Elle est très composite. Les bourgeois de Briançon ne manquent pas cette rare occasion de distraction. Des touristes, quelques-uns dans leurs costumes de Tartarin, aujourd'hui aggravés de bicyclettes, viennent donner un regard rapide, puis repartent en pédalant. Mais le fond du public, c'est le peuple : montagnards à l'aspect rude et vigoureux, femmes aux figures jaunes, fanées avant l'âge, parées de leur fichu du dimanche, avec une grosse croix dorée, et coiffées d'un bonnet noir, s'élevant en pointe, dont la forme rappelle de loin la coiffure des doges. Les ouvrières piémontaises, avec leurs colliers de verroterie et leurs mouchoirs à fleurs sur la tête, mettent une note plus vive dans le tableau, dont la tonalité générale est sombre, et qui n'a rien de la vulgaire figuration d'opéra-comique. Des militaires circulent ça et là. Et comme le modernisme ne perd jamais ses droits, même au fond des Hautes-Alpes, les pétards et les confetti, trouvailles notables de la civilisation, ne manquent pas d'intervenir.

Sur un banc placé le long d'un des côtés du plancher viennent s'asseoir trois femmes sèches et sans beauté, encore jeunes pourtant, et non sans un certain air de malice. Elles ont mis leurs plus beaux habits; mais, suivant la mode du pays, ces habits sont de couleurs foncées. Il semble que toutes ces montagnardes veuillent mettre leur toilette en harmonie avec la couleur du paysage qui encadre l'ensemble.

La porte de l'auberge voisine s'ouvre, et les trois femmes se mettent à chanter. Elles font entendre, d'une voix faible, mais juste, et avec beaucoup d'ensemble, une sorte de mélopée bien rythmée, composée de dix-neuf mesures à deux temps, sans autres paroles que *Tra la la*. En même temps les danseurs font leur entrée, bien au pas, chacun tenant une épée à la main, au port d'arme. Ils sont coiffés d'un béret, vêtus d'un pantalon foncé et d'une simple chemise blanche, sans veste, le milieu du corps entouré d'une large ceinture de laine bleue. Ils doivent être en nombre impair, 9, 11 ou 13.

Pendant la première reprise du chant, ils sont en marche et se forment en cercle autour du plancher.

A la seconde reprise, ils se tiennent immobiles, en rond, tournant le dos au public, les pointes de leurs épées appuyées vers la terre.

A la troisième, ils posent les épées à plat par terre.

A la quatrième, ils reprennent les épées, et, faisant un demi à droite, les abaissent horizontalement, de manière que chaque danseur, tenant de la main droite la garde de son épée, prend de la main gauche la pointe de l'épée du deuxième homme placé en arrière de lui.

A la cinquième reprise, ils se mettent en marche circulairement, formant ainsi une chaîne ininterrompue. Ils marquent du pas, pendant toute cette marche, les trois premières croches de chaque mesure (cadence de la polka).

A partir de ce moment vont commencer des évolutions de plus en plus complexes, la marche circulaire continuant toujours. Le problème à réaliser consiste en ce que

chaque danseur doit passer à tour de rôle sous l'épée de ses voisins, sans quitter la garde ni la pointe des deux épées qu'il tient. Un seul mouvement devant être exécuté pendant chaque reprise du chant, et chaque danseur opérant le sien séparément, nous arrivons ainsi, avec neuf personnages, à la quinzième reprise, où nous voyons que toutes les épées ont passé sur les épaules gauches. Un mouvement d'ensemble les fait passer à droite; puis un danseur se trouve soudain au milieu de la ronde, ayant le plat de toutes les épées en cercle autour du cou. Tous, d'un parfait accord, fléchissent sur les genoux, puis se relèvent en sautant en l'air, et les rangs sont rompus. La première partie est terminée : les danseurs reprennent haleine, cependant que les plus jeunes d'entre eux font le tour de « l'honorable société » en faisant la quête.

La « pause » terminée, chacun se remet en position, et le chant, déjà entendu une vingtaine de fois, est entonné de nouveau. Les danseurs recommencent leur marche circulaire. Ici, nous ne chercherons plus à les suivre, leurs évolutions, toujours produites par mouvements isolés et successifs, devenant peu à peu très compliquées. Toujours est-il que, vers la dixième reprise, nous apercevrons toutes les épées croisées en l'air, et, les danseurs continuant leurs sauts et leurs passades, c'est bientôt un enchevêtrement en apparence inextricable. Peu à peu cependant tout se débrouille, et soudain la chaîne se trouve reformée dans son état primitif. Les danseurs se disjoignent, reprennent le port d'arme, et, marchant sur un rang comme ils étaient entrés, opèrent leur sortie en bon ordre.

Tel est le « Bacchu-Ber ». La photographie pourra sans doute quelque jour donner une idée plus facilement saisissable de ses divers groupements. Quant à la musique, plusieurs personnes ont déjà cherché à la reproduire par la notation sans avoir pu parvenir encore à un résultat satisfaisant. Celle que Ladoucette a donnée dans son *Histoire antiquités, usages, etc., des Hautes-Alpes* est tout particulièrement inexacte et informe : ayant été reproduite plusieurs fois (par Vidal, *Lou tambourin*, par L. Bonnemère dans la *Revue des traditions populaires*, etc.), elle n'a pu que donner une très fausse idée de ce qu'est véritablement cette danse. Un chef de musique militaire en a tenté une autre, qu'on m'a montrée à Briançon : celle-ci est plus proche de la vérité, pourtant non encore parfaite. Rien d'étonnant à cela : il est bien vrai qu'il est très difficile de surprendre au passage tous les détails de cette mélopée fuyante, et je ne serais pas parvenu à obtenir une notation parfaitement exacte si la phrase musicale n'eût pas été répétée un très grand nombre de fois, et si je n'avais eu soin de me placer, pour l'entendre, tout à côté des chanteuses, à l'approbation desquelles j'ai pu, la danse terminée, soumettre le résultat de mes observations. Soit dit en passant, il ne conviendrait pas, pour expliquer les divergences de transcription, d'invoquer les habitudes du chant populaire, et de prétendre que le chant a pu être modifié par la transmission orale. Ici, en effet, nous ne sommes pas en présence d'une chanson populaire ordinaire. J'ai pu me convaincre moi-même que la transmission de la tradition s'opère avec une fidélité scrupuleuse : le soin extrême mis par les chanteuses à placer exactement non seulement les moindres notes de la mélodie, mais jusqu'aux consonnes du *Tra la la* qui l'accompagne (2/4), atteste des préoccupations d'exactitude que n'ont pas en général les chanteurs populaires, et prouve que les dépositaires du « secret » tiennent à honneur de le conserver intact. En vérité, l'exécution du *Bacchu-Ber* par les trois paysannes de Pont-de-Cervières fut d'un ensemble et d'un souci des détails dignes du Conservatoire.

Quelle est l'origine, quelle est l'ancienneté de cette danse? C'est ici que nous entrons dans le domaine des conjectures. Sa qualité de danse guerrière, son nom

même, dans lequel entre Bacchus, l'ont fait naturellement assimiler aux danses armées des anciens, et l'on n'a pas manqué d'évoquer les souvenirs de l'antique pyrrhique, et de l'en vouloir faire dériver.

D'un autre côté, un écrivain moderne, de ceux sans doute qui élèvent l'incrédulité à la hauteur d'un dogme, est venu dire que le *Bacchu-Ber* n'était qu'une supercherie, que ce fut un sous-préfet de Briançon qui l'inventa au commencement de ce siècle pour éblouir ses supérieurs et avoir de l'avancement (1). Les défenseurs de l'ordre établi, indignés, ont haussé les épaules, en déclarant qu'une pareille assertion ne méritait pas d'être relevée : en quoi je pense qu'ils ont poussé un peu trop loin la susceptibilité, car il ne manque pas d'exemples de tromperies analogues qui ont été prises au sérieux, et qu'il n'y a jamais eu le moindre inconvénient à dévoiler. Mais ici il est positif que la contestation n'était pas fondée, que la danse de Pont-de-Cervières, quelle qu'en soit exactement l'ancienneté, est sûrement antérieure au XIXe siècle, et qu'aucun de ses éléments constitutifs n'aurait pu être établi par un homme de ce temps-là.

Voici d'abord un document écrit qui nous prouve que la tradition était en vigueur dans la première partie du XVIIIe siècle. En l'année 1731, le 11 septembre, une information fut prise « contre 15 ou 16 jeunes gens du Pont-de-Cervières, à la suite d'un vol fait par les jeunes gens de Briançon de plançons ou arbres préparés par ceux de Pont-de-Cervières pour planter au-devant de l'église du dit lieu, le jour de la feste de Saint-Roc (16 août) qui en est le *vœu* ». Ceux-ci, pour se venger, avaient maltraité plusieurs jeunes gens de Briançon « avant d'aller danser au Pont-de-Cervières ». Tel est le résumé que nous lisons dans l'*Inventaire sommaire des Archives départementales des Hautes-Alpes*. Le nom du *Bacchu-Ber* n'est point écrit, il est vrai; mais le lieu, la date, la danse, jusqu'à la plantation traditionnelle des arbres sur la place devant l'église, tout est conforme aux plus récentes observations.

Cette mention indirecte est la plus ancienne qui nous soit parvenue au sujet de la danse, bien heureux encore de la posséder; combien, en effet, n'est-il pas d'autres traditions également anciennes dont il n'a jamais été relevé les moindres traces antérieurement aux enquêtes méthodiques du XIXe siècle !

D'après un article de M. Paul Guillemin (2), le *Bacchu-Ber* a été dansé, en 1806, à Mont-Genèvre, pour la pose de la première pierre de l'obélisque qui s'élève dans cette localité, près de la frontière. En 1823, l'Académie de musique en fit apprendre les figures aux élèves du corps de ballet. En 1868, les garçons de Pont-de-Cervières descendirent le danser à Gap pour l'inauguration de la statue de Ladoucette; ils le dansèrent ensuite à Briançon en l'honneur d'un candidat aux élections législatives de 1869. Après la guerre, la tradition faillit s'interrompre; elle allait disparaître quand, en 1877 le Club alpin la fit renaître en votant une subvention annuelle de 25 francs pour les danseurs.

Quant aux origines, notre auteur voit dans le *Bacchu-Ber* une survivance de la pyrrhique « qui, à l'époque de décadence, perdit son allure d'exercice militaire et fut consacrée à Bacchus : les thyrses, les flambeaux prirent la place des javelots » M. Pilot de Thorey dit de son côté que cette danse « serait due, d'après la tradition, à un soldat romain en garnison dans l'ancien château de Briançon » (3).

Nous ne chercherons point à pénétrer dans ce domaine d'une archéologie problé-

(1) *Revue du Dauphiné et du Vivarais*, juin 1877, art. de M. Romen.
(2) *Bulletin de la section lyonnaise du Club alpin français*, janvier 1878.
(3) *Usages, fêtes et coutumes du Dauphiné*, p. 84.

matique; mais l'observation directe de la danse et du chant va nous fournir d'utiles indications.

Considérons d'abord le groupement des danseurs et la disposition de leur chaîne : cela n'est pas sans rapport avec ce que nous savons de certaines danses antiques dont la représentation nous a été conservée par les bas-reliefs. C'est ainsi que M. Bourgault-Ducoudray, au cours de sa mission en Grèce, a pu observer à Mégare la survivance d'une de ces danses dont les exécutantes — toutes des femmes — se tenaient par la main de deux en deux en s'avançant d'un pas cadencé, de même que les danseurs du *Bacchu-Ber* sont reliés de deux en deux par les épées. Cette disposition a été retrouvée encore dans une autre danse restée populaire chez un des peuples d'Europe où ont été conservés le plus d'éléments primitifs, dans la contrée pyrénéenne du Pays Basque, où existe une certaine danse des bâtons presque identique à la danse des épées alpestre, — dansée par des hommes seulement, — les deux sexes, nous le voyons, n'étant jamais mêlés dans les danses de ce type.

Voyons maintenant la musique, et étudions-en d'abord le rythme. C'est, avons-nous dit, une mesure à deux temps, dont les danseurs marquent la cadence par trois pas, produisant ainsi une succession continue de deux croches et une noire. C'est l'anapeste. Or, ce « pied », mêlé avec le spondée, est la base fondamentale du « rythme pour la marche armée », dont les *embatêria* de Tyrtée sont les illustres types, et dont, à l'époque moderne, Rouget de Lisle a retrouvé la forme dans ces vers de *la Marseillaise* : « Contre nous de la tyrannie, l'étendard sanglant est levé ».

Le chant du *Bacchu-Ber* accompagne très exactement ce rythme du pas et l'accentue fortement.

A la vérité, les parties faibles du second temps (non marquées par la marche) sont souvent, dans la mélodie, marquées par des doubles croches. Mais outre que ces notes peuvent être considérées comme de simples broderies passagères, l'on peut observer qu'elles constituent elles-mêmes, avec la croche suivante, le dédoublement du rythme fondamental; de sorte que la formule générale : deux croches, une noire, se trouve combinée avec une formule secondaire de deux doubles-croches, une croche, qui en est en quelque sorte la « diminution », et ne contribue pas peu à maintenir l'impression d'unité de style sur l'ensemble de la mélodie.

Cela même n'est pas en contradiction avec les principes de la musique antique, non plus qu'avec la forme de la pyrrhique, dont le mouvement précipité était considéré par les théoriciens comme un « dédoublement » du rythme anapestique (1).

Au point de vue modal, le chant n'est pas moins caractéristique. C'est un *hypodorien* ou *éolien* des plus purs, — mineur sans note sensible : ici le 7e degré apparaît aux deux hauteurs de l'échelle, à l'aigu et au grave, et chaque fois avec une franchise qui ne laisse rien à désirer. C'est même une des principales bévues de la notation Ladoucette d'avoir introduit devant la note qui précède la finale un dièze qui lui est complètement étranger; et cette faute, témoignant de l'incapacité où se trouve le notateur de s'abstraire des règles de la musique moderne, montre par là même que la mélodie est construite d'après un système modal différent. N'oublions pas que, d'après Platon, l'harmonie dorienne est, par essence, celle qui imite le ton et les mâles accents de l'homme de cœur, et que tous les auteurs de l'antiquité ont proclamé son caractère grave et viril.

(1) Voir, sur ces détails, GEVAERT, *Musique de l'Antiquité*, t. II, pp. 105, 120, 134, 325 et suiv., ainsi que la note de 118, caractérisant, par une citation d'Aristide Quintilien, les diverses cadences de la marche, modérée et virile avec le spondée, « animée et formée de temps égaux, mais fort petits, dans la pyrrhique. »

L'exemple que nous offre le *Bacchu-Ber* est d'autant plus significatif qu'ici le mode antique est associé à un rythme également antique, mais, en son allure vive et délibérée, tout différent des rythmes que nous retrouvons habituellement dans les mélodies populaires ou les chants liturgiques basés sur une tonalité analogue. Il forme donc un tout absolument unique, et pour lequel nous ne saurions trouver aucun modèle.

Il serait excessif de tirer de ces observations des conclusions trop rigoureuses. Il est évident qu'un rythme si simple et si populaire est, en quelque sorte, un rythme permanent; et d'autre part, le fonds populaire nous a fait connaître assez de mélodies hypodoriennes qui ne remontent ni à Platon ni à Tyrtée! Nous ne prétendons pas que les caractères analysés sont une preuve absolue en faveur d'une thèse peut-être un peu trop facilement admise : tout ce que nous avons voulu établir, c'est que rien, dans la constitution modale et rythmique du *Bacchu-Ber*, ne s'oppose à l'hypothèse de son origine antique.

JULIEN TIERSOT.

M. Camille Saint-Saëns et l'opinion à l'étranger (*fin*).

J'ai publié dans notre dernier numéro les lettres qui m'avaient été adressées, au sujet de M. Saint-Saëns, par quelques-uns de nos lecteurs : MM. le Dr Max Bruch (Berlin), le Dr L. Wolff (Université de Bonn), Siegfried Wagner (Bayreuth), Rodenkirchen (Cologne), E. Sjögren (Stockholm), comte de San-Martino (Rome), O. Chilesotti (Bassano), comte Valetta (Rome), Zuelli (directeur du conservatoire de Palerme), E. Candella (directeur du Conservatoire d'Iassy, Roumanie), X... (Bruxelles), Suarez-Bravo (Barcelone), Dr Ilmari Krohn (Finlande)... Je disais que, faute d'espace, il m'était impossible de publier toutes les lettres de mes honorables correspondants, et je considérais la question comme close. Les circonstances mentionnées en tête de ce numéro me permettent de produire encore quelques lettres intéressantes :

« A M. le Directeur de la *Revue d'histoire et de critique musicales* (Paris).

« Saint-Pétersbourg, Conservatoire de musique, 15 octobre 1901.

« Pour me prononcer sur l'œuvre de Camille Saint-Saëns, j'aurais volontiers recours à une comparaison. Il me semble voir une rue moyen âge, et Saint-Saëns, de sa fenêtre gothique, contemplant le tourbillon moderne en philosophe détaché, maître des ressources de l'art contemporain, mais fidèle aux traditions d'une époque lointaine; tandis que d'autres, artistes chercheurs et audacieux, s'efforcent de reculer les bornes de l'art, Saint-Saëns, équilibré et harmonieux, semble donner la touche finale et la perfection suprême à l'œuvre de son siècle. C'est pourquoi celles de ses pages où il se montre le plus éloigné des hérésies de nos jours me semblent les plus vécues et les plus inspirées, comme la grande symphonie en *ut* mineur, les concertos de piano (surtout celui en *ut*), les *Poèmes symphoniques*, et son drame musical *Samson et Dalila*. Par son habileté sans exemple et l'universalité de ses moyens, il rappelle Mozart qui sut être en même temps l'auteur des *Noces de Figaro* et celui de *Jupiter*.

« Veuillez agréer, etc...

ALEXANDRE GLAZOUNOW.

Doué d'une brillante imagination dont il me semble retrouver quelque chose dans cette lettre, M. A. Glazounow, né en 1865, « a été placé au rang des maîtres, dit R.-A. Soubies, à un âge où d'autres en sont encore aux tâtonnements de l'apprentissage ». Il a écrit dix symphonies, trois quatuors, une quintette, des poèmes symphoniques, tels que *la Mer*, *le Carnaval*, *la Forêt*, *le Printemps*, *Des ténèbres à la lumière*, *la Rapsodie orientale*, *le Kremlin*, *Stanka Razine*; un ballet, *Raymonde*, etc., etc.; son bagage est énorme, et son appréciation des œuvres de Saint-Saëns, aussi élégante que juste.

Chicago (Illinois), 3 octobre 1901.

« Monsieur le Directeur,

« Je ne crois pas suffisamment connaître en leur ensemble les œuvres de M. Saint-Saëns pour me permettre d'en donner au point de vue américain une appréciation autorisée. Cependant il est impossible qu'un musicien digne de ce nom n'ait pas été frappé du génie et de la souplesse de ce célèbre compositeur qui nous semble à nous, au delà de l'Atlantique, être une des figures musicales les plus imposantes des trente dernières années.

« Des ouvrages de M. Saint-Saëns que je connais personnellement, je crois que je préfère son second concerto pour piano ainsi que l'opéra de *Samson et Dalila*. J'ai eu le plaisir d'entendre *Ascanio* au grand Opéra en 1890 et l'ai beaucoup aimé, mais je n'ai jamais eu l'occasion de l'entendre une seconde fois, et par conséquent je n'ai pas le droit d'émettre une opinion à son sujet.

« Naturellement, je connais bien les poèmes symphoniques et je les estime beaucoup. Ils sont pleins de verve, et d'une belle facture au point de vue orchestral. J'ai eu une fois le plaisir de parler avec M. Théodore Thomas, le célèbre directeur d'orchestre, de l'importance relative de votre distingué compatriote, du compositeur bohémien Dvorak, et de Brahms. Comme de bons Allemands, nous admirions naturellement beaucoup Brahms; mais à l'endroit de M. Saint-Saëns, M. Thomas dit avec un chaleureux enthousiasme qu'il le regardait comme un des génies musicaux les plus remarquables de notre temps, opinion que je partage entièrement.

Regrettant que cette impression imparfaite soit de si peu de valeur, mais admirant beaucoup le génie de cet artiste si souple, je reste, avec ma considération la plus distinguée, respectueusement à vous.

« W. S. B. Mathews. »

M. M. S. B. Mathews n'est pas Allemand, comme semblerait l'indiquer un passage de sa lettre, mais Anglais (né à Londres en 1837), ayant fait ses études musicales à Boston, et fixé, depuis 1867, à Chicago, où il est organiste. Son opinion est intéressante à connaître, parce que M. Mathews est professeur et publiciste, directeur d'une Revue musicale, auteur de nombreux ouvrages sur l'histoire et l'enseignement de l'art musical.

J'avais l'intention de ne publier que les lettres écrites par des *étrangers*. Cependant on me saura gré, je l'espère, de faire une exception. Un « lecteur sympathique », membre de l'Institut, m'a écrit pour me signaler un fait intéressant. Il désire que je ne publie pas sa lettre parce qu'elle contient des indications accessoires dont il n'est pas « absolument sûr », et je me conforme à son désir; mais mon éminent correspondant ne m'en voudra pas de reproduire ici, sans le nommer, la partie de son témoignage qui, on va le voir, précise de façon décisive un point de l'histoire musicale contempo-

raine. « A Bayreuth, en 1876, comme Saint-Saëns venait de se faire entendre à une soirée de Wahnfried, on demanda à Liszt : « Que pensez-vous de Saint-Saëns comme compositeur ? » Listz répondit : « Saint-Saëns ne peut pas mal écrire !... et c'est moi qui ai révélé à l'Allemagne *Samson et Dalila* ». Au même moment (dans la *Revue de Paris*, novembre 1901, page 216), notre collaborateur Romain Rolland parlait de la représentation de *Samson* organisée par Liszt, à Weimar, en 1877. — Comme il faut vérifier tous les témoignages, même quand ils émanent d'un esprit chevaleresque comme celui de Liszt, j'ai communiqué la lettre dont je viens de citer quelques mots à M. Camille Saint-Saëns, qui a bien voulu m'envoyer la réponse suivante :

Londres, 8 novembre 1901.

« Cher Monsieur,

« Non seulement c'est Liszt qui a fait représenter *Samson et Dalila* à Weimar, mais, sans lui, mon ouvrage n'existerait pas. Une telle hostilité avait accueilli mes ouvertures à son sujet que j'avais renoncé à l'écrire ; il n'en subsistait que des fragments d'esquisse illisibles et les trois parties de chant du 2e acte que j'ai retrouvées, fort bien écrites, avec rentrées, mesures à compter, alors que l'orchestre n'existait que dans ma tête ; je l'avais ainsi fait chanter chez moi devant quelques invités. J'avais égaré mes esquisses et je commençais à oublier ce que j'avais déjà fait. Sauf le thème de la meule, le 3e acte n'était pas même commencé.

« C'est alors qu'à Weimar, un jour, j'en parlai à Liszt qui, *de confiance*, sans vouloir en entendre une note, me dit : « Terminez votre ouvrage ; je le ferai représenter ici ». Les événements de 1870 retardèrent la représentation de quelques années...

« Veuillez agréer, etc.

« C. Saint-Saens. »

Ce n'est pas assez de dire que les grands artistes sont faits pour se comprendre : ils se devinent. Le mouvement généreux et sûr qui porta Liszt au secours de *Samson* fut du même ordre que ses inspirations musicales les plus belles. Puissions-nous ne jamais oublier, en France, ce que nous lui devons !

Il est temps de conclure. En Europe et en Amérique, on vénère le nom de Saint-Saëns ; on estime qu'il a une place de premier rang dans l'histoire de la musique au XIXe siècle, et on se fait une idée juste de sa personnalité, pourtant difficile à saisir. On a raison de placer très haut sa musique de chambre, sa symphonie en *ut* mineur, ses concertos pour piano ; et nous espérons que désormais, à côté de *Samson et Dalila*, on pourra mettre les *Barbares*. Je ne puis cependant m'empêcher de signaler un fait qui me paraît regrettable. En dehors de certains chefs-d'œuvre classés (*Danse macabre*, *Phaéton*, etc...), les étrangers ne paraissent connaître la plupart des chefs-d'œuvre de Saint-Saëns que grâce à des virtuoses faisant leurs « tournées » dans les deux mondes. Personne n'a cité l'admirable *Déluge*. On ne *lit* pas assez les partitions du maître. N'en cherchez pas d'autre raison que celle-ci : nos éditeurs vendent trop cher la musique française ; notre grand tort est de n'avoir pas fait des *éditions à bon marché*, comme les Allemands. L'examen de ce tort et de ses conséquences m'entraînerait trop loin ; je me borne à le signaler...

En terminant, on me permettra de dire combien je suis heureux d'avoir provoqué quelques appréciations impartiales et autorisées sur un grand compositeur dont on peut dire sans d'autre crainte que celle de la banalité — qu'il est une des gloires de la France.

Promenades et visites musicales. — III. Une nouvelle Ecole de musique : Le cours de M. Vincent d'Indy.

La porte s'ouvre à droite du vestibule, sous le grand escalier de pierre. C'est un lieu fort passant, où se croisent les jeunes artistes portant à la main l'étui du hautbois ou serrant contre leur cœur le violoncelle emmailloté de noir, les chanteurs en mal de répétition, les gamins de la maîtrise, les apprentis de l'atelier de gravure, les employés dont la casquette porte le mot : *Scola*, les secrétaires, le souffleur d'orgue... Et personne, parmi tout ce peuple affairé, ne glisse la tête par la porte entre-bâillée, personne ne risque un coup d'œil dans la salle mystérieuse : car c'est là le Saint des saints, le centre et le cerveau de toute la maison, l'officine où s'élabore le grand œuvre, et d'où sortiront un jour, s'il plaît à Dieu, des gloires nouvelles; c'est là qu'un maître vient, presque tous les jours de la semaine, communiquer un peu de sa science, de son intelligence, de sa pensée haute et sévère, mais généreuse, à des disciples fidèles. Et d'ailleurs un écriteau arrête les indiscrets et les impies : « Cours de M. Vincent d'Indy. — Défense d'entrer. »

Soyons indiscrets, et franchissons le seuil. Quelques jeunes gens sont là qui attendent, groupés autour d'un piano ; la plupart ont une feuille de papier à musique à la main : c'est le devoir du jour, une exposition de Fugue, ou un fragment de Suite, ou encore une composition personnelle, Sonate ou Fantaisie, qu'ils vont soumettre au jugement du Maître. Ils se montrent leurs œuvres, se consultent : « Admettra-t-il la réponse réelle? — Et la modulation à la sous-dominante, ne se prolonge-t-elle pas trop? » L'un d'eux — tout jeune, le front barré d'une ride soucieuse — s'est assis au piano. Il déchiffre, non sans peine, un brouillon qu'il vient de jeter sur un chiffon de papier, et le corrige d'une main fiévreuse. Des rayons courent tout autour de la chambre, chargés de vieille musique, de chapeaux et de pardessus : car les pendoirs ont toujours été absents. Mais ce détail n'est rien; les anciens se souviennent du temps où l'on se réunissait dans la salle de l'orgue, rue Stanislas : un rez-de-chaussée obscur, au pavé suintant, aux murs humides, au poêle frigorifique. C'est là qu'ils ont appris les beautés du chant grégorien et de la chanson populaire; là qu'ils ont commencé à distinguer Josquin de Près de Roland de Lassus, Vittoria de Palestrina; là enfin qu'ils ont remis en tremblant leurs premiers devoirs : de simples mélodies sans accompagnement d'abord, sur des paroles librement choisies, où abondaient les fautes contre l'accent tonique; puis des chorals variés qui n'avaient qu'une lointaine analogie avec ceux d'un certain J.-S. Bach (1). Parfois ils évoquent entre eux ces souvenirs embrumés et frileux, tandis qu'un bon feu pétille dans la cheminée de la nouvelle salle de la rue Saint-Jacques.

Mais les conversations s'arrêtent, on entend résonner, au dehors, un pas énergique et pressé, et dans la porte s'encadre une haute stature, agrandie encore par la redingote et le chapeau noir. Le Maître serre la main à tous ses élèves, puis s'assied au piano, et tire d'une volumineuse serviette une liasse de papiers noircis, couverts d'annotations au crayon bleu et au crayon rouge : le rouge pour les fautes matérielles, le bleu pour les fautes de goût, les plus importantes en un sens. Tout le monde se presse autour du piano, la curiosité se lit sur certains visages, l'anxiété sur d'autres ;

(1) Cette première année de cours est confiée aujourd'hui à M. Serieyx.

les devoirs remis la dernière fois vont être exécutés et commentés. On sait qu'ils ont été étudiés avec un soin, une impartialité, une bienveillance souveraine, qui à l'occasion peut se faire écrasante : point d'appel contre ces jugements qui plaident eux-mêmes les circonstances atténuantes et n'en sont que plus redoutables. Mais tout va bien aujourd'hui ; le premier devoir qui se présente est un tout petit carré de papier où se trouve écrit un simple canon à deux parties, — œuvre d'un homme occupé ou paresseux, — mais l'ensemble sonne assez bien et le Maître conclut : « C'est musical ; il faudra en faire un peu plus la prochaine fois ». Suivent des réponses de fugue assez curieusement travaillées, mais dont la tonalité n'est pas sans reproche : « Le ton de la dominante s'établit trop tôt, comprenez-vous? Voici les harmonies. Mais comme mélodie, ce n'est pas mal ». On passe à un autre; les devoirs croissent en dimensions, en importance et aussi en valeur; le dernier est un gros cahier, qui contient une fugue complète pour orgue; les épisodes sont bien traités et leur intérêt grandit de l'un à l'autre, comme il convient; les harmonies sont serrées et pleines; aussi peut-on distinguer, dans les yeux du Maître, une lueur particulière de bonté; une sorte de sourire attentif soulève à demi sa moustache; et il termine par un éloge précieux : « C'est un excellent travail ». La séance n'est pas toujours aussi bonne : il arrive parfois qu'un devoir est négligé, qu'il révèle de graves lacunes dans les connaissances premières, ou même un instinct musical peu sûr. Mais le cas est rare : on n'entre à la classe de composition qu'après de solides études d'harmonie et surtout de contrepoint (dirigées par M. P. de Bréville), et les problèmes ardus des « mélanges » à 3 ou 4 parties et du « double chœur » arrêtent les vocations chancelantes. Les élèves du cours de composition n'ont pas tous du talent, ni du génie, ni même, comme dit l'autre, de la facilité, mais ils ont tous du sérieux. On n'oserait présenter à M. d'Indy une ligne de musique que l'on sentirait mauvaise; on s'efforce de mériter sa bienveillance et l'on fait de son mieux, justement parce que l'on sait que l'effort ne sera pas perdu : chaque intention sera aperçue, chaque qualité sentie et appréciée, chaque parcelle de musique vraie dégagée et mise en valeur; Virgile ne mettait pas plus de soin à ramasser les perles d'Ennius. Cette épreuve de la lecture des devoirs réserve parfois des déceptions (on ne se juge pas toujours bien à vingt ans, ni à trente, ni parfois à soixante), elle n'a jamais rebuté personne. Si le métier, la souplesse de l'écriture, l'habileté harmonique font défaut, le Maître n'écrase pas l'ignorant d'un dédain facile ; il lui conseille seulement d'étudier encore ; si les idées manquent de précision, de fermeté ou de sincérité, c'est qu'il faudra chercher davantage, méditer, creuser et affiner sa propre pensée; si enfin la marche des tonalités, la structure des réponses, l'architecture des épisodes dans la fugue, ou, dans la sonate, l'économie des développements successifs n'ont pas été bien saisis, il faut lire davantage, et lire mieux, les œuvres des maîtres du passé, supérieures à toutes les règles. La règle suprême est d'aimer, de comprendre et de connaître la musique, je veux dire la musique réelle, celle qui existe, et dont la beauté dure. Heureux ceux qui ont faim et soif de musique, parce qu'ils seront rassasiés.

Tous les devoirs ont été examinés et rendus à leurs auteurs responsables; d'autres sont venus les remplacer dans la serviette de nouveau gonflée; mais en même temps il en est sorti un minuscule carnet, et deux gros cahiers reliés : le cours historique commence. On fait cercle, et l'on prend des notes sur ses genoux, tout comme à la Sorbonne. « Ph.-Em. Bach est un novateur hardi, le véritable créateur de la sonate moderne. Il a écrit quarante-deux sonates. » Les dates des recueils et leurs titres exacts sortent du petit carnet, saisis aussitôt par les crayons agiles. Pas de développement inutile, d'appréciations enthousiastes et vagues : des faits, un cadre solide,

où le tableau viendra se placer de lui-même dans un instant. Le carnet se ferme, et l'un des gros cahiers est ouvert sur le piano. « C'est une sonate du recueil de 1742. Vous allez y reconnaître un second thème distinct du premier, mais bien timide encore... Mais en voici une de 1745 : ici la seconde idée est divisée elle-même en trois parties... » Et c'est ainsi que l'on entend Ph.-Em. Bach, interprété par M. Vincent d'Indy; comme on a déjà entendu J.-S. Bach et Rameau, comme on entendra, plus tard, Mozart et Beethoven. — De vrais concerts alors? Pourrait-on y assister? — Non, ce ne sont pas des concerts, mais des leçons. Les morceaux ne passent pas devant l'auditeur ébloui, avec la rapidité de l'éclair et dans le fracas d'un express : car ici, ce qu'il faut avant tout, c'est que l'auditeur comprenne et analyse. Les mouvements vifs restent vifs sans devenir vertigineux; les articulations du développement sont soulignées au passage, reprises au besoin. « Voici la seconde idée... Vous entendez la transition?... Nous voilà en *la* mineur, mais nous n'y resterons pas. » L'exécution gagne en profondeur et en clarté ce qu'elle perd en vaine bravoure; les intentions se précisent, les grandes lignes se dégagent, et la pensée des maîtres anciens, ressaisie par le maître moderne, se communique à chacun, devient prochaine et familière (1).

On voit que le cours de M. Vincent d'Indy n'a pas son équivalent ailleurs : l'histoire et la composition musicales n'ont jamais été unies d'une aussi étroite alliance. Joindre l'exemple au précepte, la pratique à la théorie, faire parcourir à l'élève, d'année en année, les âges successifs de l'art musical, lui apprendre, non seulement à lire, mais à écrire les différents langages qui servirent aux maîtres de toutes les époques pour exprimer leur pensée, refaire, en un mot, le chemin suivi par l'humanité même, en s'arrêtant à chaque étape pour contempler, réfléchir et faire siennes les beautés aperçues, c'est un vaste et généreux programme, c'est une idée grande et neuve, qui ne peut manquer d'être féconde. Je le dis avec d'autant plus d'assurance et de plaisir que cette méthode a fait ses preuves dans un autre ordre d'enseignement, qui est l'enseignement littéraire. Que fait-on dans les classes supérieures des lycées? que fait-on dans les Facultés des lettres et à l'Ecole normale? Des cours d'histoire de la littérature, largement soutenus et enrichis par la lecture et l'explication des textes; et en même temps des exercices pratiques familiarisent l'élève d'abord avec les langues antiques et modernes, puis avec les formes d'art et les pensées, et finissent par devenir des compositions presque personnelles, où il parle en son nom, exprime les idées que lui a suggérées cette longue fréquentation des maîtres. Comme je feuilletais récemment le nouveau programme des cours de la Scola, et que j'admirais l'abondance de cet enseignement et la hiérarchie établie entre ses différents degrés, il m'arriva de dire : « C'est un Conservatoire ». On me répondit, non sans raison : « C'est une Université musicale. »

Ce qui, caractérise en effet, un Conservatoire, c'est la préoccupation pratique, dont je me garderai, d'ailleurs, de médire : il faut honorer quiconque aspire à gagner honnêtement sa vie. Mais des études dominées par un tel souci ne peuvent être vraiment libérales : il s'agit de mettre, dans le plus bref délai possible, l'outil dans la main de l'élève. Que cet outil soit un violon, une flûte, ou une rame de papier à musique, on n'aura cherché qu'à développer l'habileté technique de celui qui doit s'en servir et non ses connaissances générales; l'enseignement, très complet et consciencieux d'ailleurs, aura un grave défaut : il sera *spécial*. L'Université, au contraire, ne

1 Les élèves du cours de composition assistent, en outre, à la classe d'orchestre, où les œuvres symphoniques sont répétées et expliquées devant eux.

prétend pas donner à ses élèves un prompt gagne-pain, mais développer leur esprit et former leur pensée; c'est pourquoi elle ne craint pas de les promener à travers les littératures, à loisir; et son enseignement comporte différents degrés, séparés par des examens : car il faut, avant d'entasser des connaissances nouvelles, justifier de l'étendue et de la solidité des connaissances acquises; il ne s'agit pas d'apprendre vite, mais d'apprendre bien. Or, voici quelques extraits du règlement de la Scola : *Pour être reçu à la classe de composition de M. Vincent d'Indy, comme élève actif admis à la correction des devoirs, il faut : 1° Avoir un diplôme de plain-chant; 2° avoir un diplôme de contrepoint; 3° avoir assisté assidûment à la classe de 1re année de composition faite par M. Sérieyx. Pour faire partie des classes de contrepoint... il faudra avoir : 1° un diplôme d'harmonie; 2° un diplôme de plain-chant.* Rien ne manque, on le voit, à l'Université nouvelle, que les titres de bachelier en harmonie et plain-chant, licencié en contrepoint, docteur en composition et fugue. Par un curieux retour, c'est juste au moment où de farouches utilitaires reprochent à l'enseignement classique l'ampleur de ses programmes, la longue série de ses examens, où de toutes parts on nous démontre la nécessité de faire de nos fils « des hommes » dès l'âge de seize ans, de notre Université une vaste école professionnelle, c'est juste à ce moment critique que des artistes éminents veulent remplacer l'enseignement professionnel et technique de l'art par une culture plus vaste et plus profonde, dont l'Université fournit le modèle. Faut-il voir, dans ce « renversement du pour au contre », un signe des temps? Faut-il croire qu'un jour viendra où la « rhétorique française » jointe à la « rhétorique latine » ne fera plus le fond de nos programmes? où les saines et sereines mathématiques, foyer commun de toutes les sciences physiques et naturelles, apprendront aux jeunes esprits à raisonner, à comprendre, à généraliser, où les arts si malencontreusement dénommés arts d'agrément, rétablis en leur vraie dignité, leur donneront mieux que tous les textes littéraires le secret du sentiment pur, supérieur à la douleur, de la beauté plus qu'humaine, que l'on ne désire pas? Ces idées me tiennent trop à cœur pour que je me risque à les développer aujourd'hui. Occupons-nous de ce qui est et non de ce qui sera : il y a, dès maintenant, un grand avantage pour le jeune compositeur à fréquenter le cours de M. Vincent d'Indy.

Il y apprendra d'abord à connaître les auteurs anciens, et sans doute les mots d' « imitation », de « citations », de « mosaïque », de « pastiche » vont venir aux lèvres de quelques sceptiques. Il n'est pas, cependant, en l'espèce, de reproche plus immérité, car, dans cet enseignement si large, seule la formule est proscrite sans rémission. Tout ce qui, dans une œuvre, n'a pas été pensé, et profondément pensé par l'auteur, ce qui n'est qu'un ornement emprunté, un fragment de la pensée d'autrui plus ou moins habilement serti, est aussitôt marqué, et retranché d'une main sûre; la première leçon que l'on prenne à la classe de composition est une leçon d'honnêteté. La lecture et l'explication des œuvres des maîtres ne fournira donc pas à l'élève un trésor de lieux communs musicaux; mais il en retirera un tout autre profit, et d'un tout autre prix.

Tout d'abord, il comprendra les formes musicales qu'il aura lui-même occasion d'employer : Fugue, Suite, Sonate, Symphonie, Poème symphonique, Opéra, Drame lyrique, etc. Une forme d'art se refuse à la définition exacte; il n'est pas possible d'en résumer l'essence et les lois en quelques mots, car elle n'a pas les contours arrêtés et immuables d'une figure géométrique : elle s'est développée lentement, elle est sortie peu à peu d'une forme voisine, inconsciemment d'abord; puis, elle a rompu ses attaches avec le passé, elle s'est créé un style, elle a été maniée et marquée par des génies

puissants, elle n'est pas aujourd'hui ce qu'elle était hier, et, à moins de périr, elle ne sera pas demain ce qu'elle est aujourd'hui. Sans doute, il est possible d'indiquer des lois générales, de dégager des tendances dominantes; et cette philosophie des genres éclairera d'une vive lumière certains détails de structure; mais elle ne rendra jamais raison entièrement d'une seule œuvre d'art. Qu'est-ce que la fugue? Une pièce en imitation, où le même sujet est toujours accompagné d'un même contre-sujet? une forme particulière de développement, où un motif est exposé successivement dans diverses tonalités? une vaste cadence qui part de la tonique pour y revenir après avoir touché au ton relatif, à la sous-dominante, à son relatif, et enfin à la dominante ? Toutes ces définitions sont exactes, et cependant elles n'indiquent pas le vrai caractère, l'esprit, l'âme de la fugue. Il existe des fugues de J.-S. Bach où manquent les expositions à la dominante, ou à la sous-dominante, d'autres où un second thème est introduit, et ce sont encore des fugues; en revanche, plus d'un élève de composition a sur la conscience une fugue où tous les préceptes sont rigoureusement observés, et qui cependant ne ressemble ni à une fugue, ni, à vrai dire, à rien. L'art ne s'apprend pas par les règles, mais par les œuvres. Ce n'est qu'après avoir vu la fugue naître et grandir depuis Sweelinck jusqu'à Buxtehude et Pachelbel, s'étendre et acquérir une liberté souveraine avec Haendel et surtout avec Bach, qu'on en aura saisi la nature, qu'on la *saura*. Et de même, pour la Sonate, on verra le second thème s'introduire dans la Suite du XVIIIe siècle, timidement d'abord, comme une sorte de variation irrégulière, puis, avec Ph.-Em. Bach, croître en importance, s'opposer au premier thème, former avec lui un contraste qui chez Beethoven deviendra une lutte, et en même temps les deux développements de la Suite changer de nature, et tirer leur intérêt de la succession des thèmes et non plus de l'enchaînement des tonalités ; de ce progrès continu résulte une forme musicale nouvelle, œuvre de la collaboration séculaire de plusieurs génies créateurs, où chacun a laissé sa trace; et la Sonate moderne se ressent encore de Ph.-Em. Bach, et de Mozart, et de Beethoven, et de Schumann. On ne deviendra maître de cette forme qu'après l'avoir suivie dans son histoire : ainsi seulement on en comprendra, non pas la lettre seulement, mais l'esprit, le sens, et la direction; ainsi seulement on pourra écrire une Sonate nouvelle, qui, sans ressembler trait pour trait à la Sonate ancienne, sera auprès d'elle comme une sœur cadette, jeune postérité de la même race et du même sang. La connaissance du passé est une garantie de progrès; ce qui est stationnaire et stérile, c'est l'art réduit en règles, en recettes sûres, en procédés infaillibles; ce qui est vivant et moderne, c'est l'art fondé sur le respect et l'étude pieuse des œuvres d'autrefois.

Sans doute, dira-t-on, tout cela est fort bien; mais l'originalité de la pensée ne souffrira-t-elle pas de cette accumulation de lectures et d'exercices? Cette pauvre originalité est bien à plaindre, en effet, si elle doit s'étioler et languir au contact des belles œuvres; mais alors il ne convient pas de la regretter beaucoup. L'originalité de l'improvisateur, qui, au piano ou à l'orgue, laisse courir ses doigts, celle aussi de l'amateur ignorant à qui il arrive, au milieu d'un tissu de fautes et de platitudes, de rencontrer par hasard une heureuse combinaison d'accords ou un lambeau d'idée, peuvent, en effet, s'évanouir en fumée par l'étude sérieuse de la composition : l'outrecuidance disparaît, la modestie s'accroît, le sens critique se forme, et l'on n'ose plus livrer à l'instrument ou au papier un bavardage inutile. Cette mésaventure a en soi quelque chose de pénible; mais ce n'est pas l'art qui en souffre, bien au contraire. Il gagnerait même beaucoup à ce qu'elle fût plus fréquente : car alors le flot montant des Valses roses, mauves ou bleues s'arrêterait peut-être, et l'on ne verrait plus

s'asseoir au piano, dans les salons, l'homme du monde de génie dont les interminables réminiscences tiennent sous le charme un auditoire d'ailleurs inattentif. La vraie originalité, ou, pour mieux dire, la personnalité musicale, est d'une autre nature; loin de succomber, elle s'affirme devant la pensée d'autrui. Née pour grandir, et douée d'un instinct sûr, elle assimile, elle élimine; elle reconnaît des frères, des ennemis; les premiers l'encouragent, les seconds la portent aux exagérations belliqueuses : les uns et les autres lui font prendre conscience d'elle-même. Et elle devient ainsi, non une originalité de rencontre ou de hasard, mais une tendance profonde et souple à la fois, qui dans toutes les œuvres de l'artiste, quelle qu'en soit la variété, restera partout présente : elle sera, en un mot, un *style*. « C'est ton esprit que je veux délivrer de son « fardeau; voilà pourquoi je prononce des paroles magiques, et te présente, pour que « tu y goûtes, les diverses idées des hommes, jusqu'à ce que j'aie arraché de toi, et « produit à la lumière ta pensée; et alors seulement je verrai si elle est féconde ou « stérile. Prends confiance et courage, et réponds de bon cœur à mes questions... » Par ces nobles et douces paroles, Socrate conduisait à la recherche de la vérité le jeune mathématicien Théétète; M. d'Indy pourrait les faire siennes : car une idée musicale est, elle aussi, une interrogation, un coup frappé à la porte fermée de l'être intérieur; et, au dedans, une voix doit répondre : « Ceci est beau » ou : « Ceci ne me plaît pas ».

C'est, on le voit, une longue et difficile entreprise que de se faire compositeur. Le succès final n'est pas certain, et, durant les années d'étude et de méditation, nombreuses sont les heures de doute et de découragement. Mais il faut prendre confiance et courage, et endurer d'un cœur viril les rudes souffrances de l'examen de soi-même. L'heure de la délivrance n'est pas prochaine encore, mais qu'importe? Le temps n'est rien; si l'on va jusqu'au bout sans défaillir, on regagnera d'un seul coup, en maîtrise de la forme et en puissance de pensée, tous les labeurs et toutes les angoisses. Si l'on s'arrête en chemin, si la voix intérieure cesse, un jour, de répondre, on aura au moins la joie de comprendre la musique et de savoir l'écouter; les mérites gagnés dans les années d'épreuves ne seront pas perdus : ils ouvrent l'entrée du paradis des sons.

LOUIS LALOY.

Les principaux systèmes d'esthétique.

I. LA THÉORIE MATHÉMATIQUE DE L'ART MUSICAL.

Je me propose d'examiner ici, avant d'exposer une opinion personnelle, les principaux systèmes d'esthétique musicale.

« La musique, dit Leibnitz, est un exercice inconscient d'arithmétique (1) ». Arrêtons-nous un instant à cette définition célèbre. Dans l'ensemble des doctrines sur l'art

(1) « Musica est exercitium arithmetices nescientis se metiri animi ». — « La musique nous charme, quoique *sa beauté ne consiste que dans les convenances des nombres* et dans le compte (dont nous ne nous apercevons pas et qu'on ne laisse pas de faire) des battements ou des vibrations des corps sonnants qui se rencontrent par certains intervalles » (*Principes de la nature et de la grâce*, œuvres complètes de Leibnitz, édit. A Jacques, t. II, p. 487). Voir aussi le curieux opuscule : « *Gottfredi Guilielmi, Leibnizii Lipsiensis* ARS COMBINATORIA *in qua ex Arithmeticæ fundamentis complicationum et transpositionum doctrina novis præceptis exstruitur*, etc. » (Francofurti, 1690).

musical, elle apparaît comme un point de repère autour duquel on pourrait grouper beaucoup d'observations. Essayons de déterminer exactement sa portée, sans entrer dans tout le détail des faits dont elle pourrait s'autoriser : ces faits appartiennent à la théorie élémentaire de l'art musical, il ne sera nullement nécessaire de les rappeler ici par le menu.

La théorie d'après laquelle la musique appartient aux mathématiciens, s'absorbe pour ainsi dire dans leurs calculs, est à la fois la première qui se soit produite dans la civilisation occidentale, et celle qui a fait peser sur les écoles antiques et modernes l'influence la plus tenace. Le moyen âge avait placé la musique dans son *quadrivium*, entre l'astronomie et l'arithmétique; en cela, il appliquait la doctrine que Boèce lui avait transmise au VIe siècle de l'ère chrétienne; Boèce la tenait en grande partie de Nicomaque de Gérase (IIe siècle) ; et Nicomaque la tenait des disciples de Pythagore (1). Cette thèse pythagoricienne qui remonte au VIe siècle avant Jésus-Christ semble être, à première vue, une variante anticipée du formalisme de Herbart et de Hanslick, et une sorte de *formalisme scientifique*. Elle a cependant un sens plus profond. D'abord, au lieu de nier « l'expression musicale », elle fut, à l'origine, l'affirmation la plus énergique et la plus hardie du pouvoir expressif de la musique : elle était en effet fondée sur ce principe, applicable à tout le monde réel, que les nombres représentent l'essence des choses (et non pas seulement leur mesure ou leurs rapports). Ainsi considérée, ce serait à Schopenhauer et aux métaphysiciens allemands qu'elle devrait faire songer ; mais, en suivant le cours des siècles, cette thèse s'est peu à peu dépouillée des chimères du début, soit pour se borner à l'explication des intervalles et à la théorie de la gamme, soit pour s'enrichir de découvertes importantes dans le domaine de l'acoustique et de la physiologie. Elle a eu une sorte de renaissance avec Euler, qui, dans l'analyse des intervalles, a définitivement substitué l'étude des vibrations à celle de la longueur des cordes sonores. Aujourd'hui, elle peut être regardée comme s'opposant nettement à la thèse du sentimentalisme (1). Remarquons en outre que cette doctrine ramène la psychologie musicale à un mécanisme uniforme, mais à un mécanisme intellectuel. « Les plaisirs des sens, dit Leibnitz, se réduisent *à des plaisirs intellectuels* confusément connus (3) » ; ainsi se trouve éclairée et expliquée la définition que

(1) « Pythagore me semble avoir discerné le vrai principe des sciences et avoir compris avec une justesse parfaite chacune d'elles en particulier. Après de telles études sur l'ensemble de l'univers il voulut avoir une vue exacte de chacune de ses parties. Aussi nous a-t-il fait connaître les *mouvements des astres*, et leur et leur détail, la *géométrie*, l'*arithmétique*, et *surtout la musique*, CAR CES SCIENCES NOUS PARAISSENT SŒURS ». Καλῶς μοι δοκοῦντι οἱ περὶ Πυθαγόραν τὸ περὶ τὰ μαθήματα διειληφότι, καὶ οὐδὲ ἄτοπον ὀρθῶς αὐτῶς περὶ ἑκάστου θεωρεῖν. Περὶ γὰρ τᾶς τῶν ὅλων φύσιος, κοινὸς διαλαμπόντες, ἐπείλον καὶ περὶ τῶν κατὰ μέρος, οἷα ἐντὶ, ὠφελήσοι. Πεῖσε τε δὴ τᾶς τῶν ἀστρων τᾶ ὠκυτάτος καὶ ἐπιτολάν, καὶ δυσίων προξόωκαν ἁμὲν διάγνωσιν καὶ περὶ γραμμᾶς καὶ ἀριθμῶ, καὶ οὐχ ἥκιστα περὶ φωνᾶς· ταῦτα γὰρ τὰ μαθήματα δοκοῦντι κοινὰ ἀδελφέα ». (Archytas de Tarente, IVe siècle avant J.-C.) *Fragmenta philosophorum græcorum* de Mullach, Coll. Didot, p. 541. Cf. dans les *Musici Scriptores græci* de Carl ou Janus, le texte grec (1616) p. 130. — V. ibid. au mot ἀριθμός à l'index. Cf. Plutarque *de Musica*, ch. XXIV, édit. Weil et Reinach p. 65.

L'opinion d'Archytas paraît bien être aussi celle de Leibnitz. Dans ses *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (liv. IV, ch. XXI, *de la division des sciences*), Leibnitz distingue trois sciences : la physique, la morale, la logique. Nul doute qu'il ne rattache la musique et aussi les autres arts à la première. « Les sciences réelles sont les mathématiques et la physique. Les mathématiques comprennent : la géométrie avec les mathématiques générales, l'astronomie, puis l'architecture civile et militaire, la perspective et la statuaire et *les autres arts* ». *Mémoire du 25 mai 1700 sur la fondation d'une société des sciences réelles ou l'Prussie*. Leibnitz met la musique parmi les « *artes subordinatæ* » que les mathématiques dominent. « Les mathématiques et les beaux arts qui en découlent », dit-il dans un deuxième mémoire sur le même objet (*Œuvres*, Foucher de Careil, 1re édit., t. VII, p. 63). La musique est mentionnée par lui, entre la logique et l'arithmétique, en parlant des études des enfants (*Mémoire au Czar, ibid.*, p. 576).

(2) Elle s'oppose aussi à la doctrine qui voit dans la musique un système d'images ἀπεικασία ou une reproduction de la nature (μίμησις) et qui, pour ce motif, lui attribue un pouvoir moral. V. Platon, *Lois*, liv. II, 668 et 669).

(3) *Principes de la nature et de la grâce* (immédiatement avant la phrase citée plus haut).

nous examinons. Enfin le témoignage des artistes a souvent confirmé celui des mathématiciens. Ce ne sont pas seulement les savants comme Aristote (1) ou Helmholtz qui ont été attirés par les mystérieux rapports de l'art musical et des mathématiques. En s'autorisant de l'exemple de Zarlino, Rameau nous apprend qu'après avoir été un musicien pur, il s'est fait mathématicien « pour débrouiller ses idées » (2) ; que la musique est une science, et que sans les mathématiques, il est impossible de la comprendre.

On a souvent remarqué que la théorie des intervalles se bornait à combiner les nombres 2, 3, 4, 5 ; ils constituent la mesure, et tout, dans la formule des intervalles est puissance ou multiple de ces nombres-là (3). Notre musique semble donc être un jeu d'arithmétique bien défini, un jeu où les combinaisons de nombres sont limitées, et qui porte en lui-même sa fin. Il paraît cependant bien dificile d'expliquer le plaisir musical (4), et surtout les jugements musicaux, par un moyen aussi simple. A la pensée de Leibnitz, on peut faire des objections psychologiques, musicales, et — ce qui est ici l'essentiel — des objections d'ordre mathématique.

D'abord, peut-on admettre un *calcul* qui serait *inconscient*, alors que toute opération d'arithmétique suppose l'attention, la mémoire, la comparaison, l'analyse, le raisonnement par déduction et par analogie, le sentiment de l'identité du moi ?... Et, à supposer qu'un « calcul inconscient » soit possible, comment expliquer qu'il produise un plaisir ? Je comprends la joie du mathématicien *qui a conscience* d'avoir résolu un difficile problème ou exercé sa raison dans de longs calculs ; mais si un homme évalue, *sans en avoir conscience*, l'effroyable quantité de rapports vibratoires que crée l'exécution d'une symphonie avec chœurs, je m'étonne qu'il n'en soit pas tout simplement ahuri, sans plus. La doctrine de Leibnitz me paraît incapable d'expliquer les joies délicates du musicien auditeur ; mais elle expliquerait peut-être assez bien l'hébétement stupide de certaines personnes grossières devant les chefs-d'œuvre d'un Beethoven ou d'un Bach. En outre, si la musique était un calcul inconscient, il en devrait résulter que les mathématiques ne sont qu'une musique arrivée à la parfaite conscience d'elle-même ; et, comme il est d'expérience courante qu'on augmente un plaisir en connaissant ses causes et le détail de son fonctionnement, il en devrait résulter aussi que les mathématiques donnent un plaisir non seulement de même nature, mais plus vif, plus complet et plus plein — dans le même genre — que la musique... Or, cela n'est pas, il s'en faut ! (5),

Les objections musicales sont nombreuses. J'indiquerai la principale sans m'y arrêter longtemps. Comme dit un vieil adage, il ne suffit pas de comprendre la théorie scientifique des sons ; il faut les comprendre par la pratique : *Sonos frustra ratione et scientia colligimus nisi ipsa fuerint excercitatione comprehensi* (Gafori). Malheureusement, le point de vue contraire est celui des musiciens de l'Ecole de Pythagore (v. Boèce, ch. 34, I) ; mais peuvent-ils rendre compte des faits essentiels de la compo-

(1) Τί ἐστι συμφωνία; λόγος ἀριθμῶν. Qu'est ce qu'une symphonie ? un rapport de nombres. (Aristote. *Derniers analytiques*, II, 2, 3, cf. *id. Probl.* XIX, 38).

(2) Rameau *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, prêt., p. 3.

(3) *In musica... ultra quinarium numerari non solet* Euler. *Tentamen novæ theoriæ musicæ*, c. X, § 91.

(4) C'est le plaisir de l'auditeur que Leibnitz semble avoir voulu expliquer ; mais son opinion peut aussi bien s'entendre du compositeur.

(5) Je ne veux pas d'ailleurs rabaisser les mathématiques ; je ne les connais pas assez pour en dire du mal. Je citerai même comme intéressant, au point de vue que je viens d'indiquer, le témoignage suivant : « M. G. nous dit aujourd'hui : « Vous ne savez pas ce que c'est que les mathématiques et l'*emboîtement* qu'elles ont... La musique, n'est-ce pas, est le moins matériel des arts ; mais encore il y a le *tapement* des ondes sonores sur le tympan... Les mathématiques sont bien autrement immatérielles, bien autrement poétiques que la musique... On pourrait dire d'elles que c'est la musique muette des nombres ». (*Journal des Goncourt* 1er vol., p. 47).

sition musicale? J'ouvre l'histoire de la musique de Forkel. J'y trouve un canon de Josquin, à 6 parties. Il y a là, évidemment, autre chose que des *accords* à expliquer; c'est un système d'architecture sonore; il faut en saisir l'ensemble. Or, cette « construction » échappe à la théorie mathématique, parce qu'elle ne peut être saisie qu'à une condition : c'est qu'en étudiant une mesure quelconque, on tienne compte *de ce qui la précède* : « l'intelligence de la musique, dit Aristoxène, suppose deux choses : la sensation et la mémoire »; or, la théorie mathématique de la consonance et de la dissonance n'examine que des sensations isolées. Un accord se transforme, bien qu'il soit émis par des notes identiques, selon les circonstances d'attraction ou d'inhibition qui l'accompagnent. En musique, 2 et 2 ne font pas toujours 4, parce que le calcul dépend d'un jugement musical. De même qu'un chiffre change de valeur selon qu'il est à la droite ou à la gauche d'un autre chiffre, de même qu'un mot change de sens selon la place qu'il occupe dans le contexte littéraire, de même un intervalle produit un sentiment différent — *le nombre des vibrations restant le même* — selon le caractère général de la phrase où il sonne (1). Je viens de parler du rôle capital de la mémoire; ne nous étonnons pas d'entendre M. Hugo Riemann parler aussi de *logique musicale*, de *loi logique*, et de *méthode déductive* dans l'étude des perceptions musicales.

« A y regarder de plus près, on reconnaît qu'il ne peut manquer d'y avoir au fond « de tout cela une loi *logique*. En effet, à supposer que l'activité de l'esprit ne puisse « pas aller au delà de la comparaison de deux sons consécutifs, il en résulterait qu'un « morceau de musique de quelque longueur pourrait se comparer à des fractions « continues, dont nous considérerions chaque fraction partielle isolée, sans les com- « parer les unes avec les autres ni chercher leur valeur totale. Mais de même qu'ici les « fractions partielles sont suspendues l'une à l'autre et, finalement, toutes, les unes « aux autres, afin de reproduire *par la série tout entière* la valeur de la fraction « totale, ainsi les sonorités consécutives, et non pas seulement ces sonorités deux par « deux, mais toutes *prises dans leur ensemble*, sont comparées, consciemment ou « inconsciemment par l'esprit, et le résultat de cette opération, c'est l'intelligence de « la pensée musicale ».

Les nombres ne sont que des abstractions; la théorie des nombres est soumise à des lois aveugles, impersonnelles, amorales. S'il s'agissait de caractériser la musique des choses, celle qui, d'après les anciens, se dégage de la nature et enveloppe l'univers (2), on pourrait, avec raison sans doute, parler de « lois mathématiques » et d' « inconscience »; mais n'oublions pas qu'il s'agit d'une musique faite par l'homme et pour l'homme, avec des moyens — les sons — qui, au début de l'art, sont choisis à cause de leur ressemblance avec l'expression instinctive de certains sentiments par la voix (3) et à cause de leur beauté. Ce rapport de la musique avec les manifestations de

(1) On peut citer comme exemple un célèbre passage, très admiré par Berlioz, de l'allegro de la symphonie en *si* bémol (Beethoven) : il y a là un *si* bémol employé d'abord comme tierce majeure enharmonique d'un *fa* dièze fondamental; il s'impose donc à l'oreille comme un *la* dièze, note sensible dont on attend la résolution, sur le *si* naturel; puis, tout à coup, sur un trémolo des timbales, ce *si* bémol est employé comme *tonique*, et toute la marche de l'orchestre prend une direction nouvelle. Par conséquent, la sensation et le résultat du « calcul » *varient*, le nombre des vibrations restant *le même*.

(2) La plupart des vieux théoriciens (Boèce, liv. I, ch. II; Glarean, *Dodecachordon*, liv. I, ch. I, etc.) distinguent une musique *du monde* et une musique *humaine*.

(3) Le type sur lequel la musique s'est modelée, est la voix humaine : or, la voix humaine est, avant tout, expressive. « Elle est un son *qui traduit quelque chose*, et non un simple mouvement d'air exhalé, comme la toux. — σημαντικός γὰρ δή τις ψόφος ἐστὶν ἡ φωνὴ καὶ οὐ τοῦ ἀναπνεομένου ἀέρος ὥσπερ ἡ βήξ" (Aristote, *Traité de l'âme*, II, p. 420b). — Le chant est une *reproduction* du caractère. « ἐν τοῖς μέλεσιν αὐταῖς ἐστι μιμήματα τῶν ἠθῶν" (id. *Politique*, VIII, p. 1340). — Aristote (ibid.) distingue les sensations du goût des sensations musicales. Les premières ne sont que des manières d'être πάθη; les autres sont

la sensibilité, on ne peut le négliger, on ne saurait nier qu'il est le principe d'après lequel, antérieurement à toute théorie, l'instinct populaire organise les premières mélodies. Le calcul des intervalles et la doctrine qui en découle sont des fruits tardifs de l'analyse; on pourrait soutenir qu'ils sont *extérieurs* à la musique : je veux dire que la théorie mathématique de l'art musical représente un idéal, dont la réalisation est souhaitable sans doute, mais très difficilement accessible, et qu'au lieu de nous expliquer ce qui est, elle nous enseigne ce qui devrait être. Pratiquement, en effet, la musique me paraît être une perpétuelle parodie des mathématiques. Pour le montrer, examinons une opinion bien connue d'Euler, qui peut servir de complément à celle de Leibnitz. En deux lignes (1), Helmholtz lui a fait une objection décisive.

Voici, par exemple, l'intervalle d'octave qui a été considéré par tous les théoriciens comme le plus consonant de tous. Aristote et Euler (2) expliquent l'agrément qui en résulte, en disant que cet intervalle est exprimé par un rapport *simple*, auquel l'âme prend plaisir à cause de l'*ordre* qu'elle y trouve : $\frac{2}{1}$. — Mais, supposons que par suite de l'erreur d'un exécutant, ce rapport soit très légèrement altéré, et devienne $\frac{1 + \frac{1001}{1000}}{1}$, soit $\frac{1}{1000}$ de plus qu'il n'en faut pour l'octave juste. D'après l'explication d'Euler, cet intervalle devrait produire la pire dissonance, car il est beaucoup plus compliqué que $\frac{2}{1}$! Dans la réalité, cependant, il est négligeable, insignifiant, et produit la même impression que l'octave juste; en tout cas, il est beaucoup plus consonant que l'intervalle de septième $\left(\frac{15}{8}\right)$, qui est beaucoup plus simple. Or, songeons que la plupart des intervalles qui sonnent dans un chœur ou dans un orchestre ne sont jamais mathématiquement exacts et sont cependant acceptés par l'oreille comme tels, bien que le plus petit écart suffise à créer un rapport de vibrations très compliqué. Cela ne prouve pas seulement l'insuffisance de l'explication d'Euler; cela prouve, contre Leibnitz, que dans la musique pratique — celle qui produit le plaisir et l'émotion, bien distincte de celle des théoriciens purs — on admet que $\frac{2001}{1000} = 2$. Qu'un artiste s'accommode de cette approximation, on ne s'en étonne pas; mais qu'un mathématicien y reconnaisse l'esprit de sa méthode, c'est ce qui est impossible. Des opérations qui ne sont qu'un perpétuel à peu près ne sont-elles pas le contraire de ce qui caractérise les mathématiques? La théorie musicale, telle que, depuis Pythagore, elle est présentée par les savants, ressemble — surtout depuis J.-S. Bach et l'adoption du tempérament — à la musique réelle à peu près comme une académie-type servant de modèle aux écoliers dans une salle de dessin ressemble aux hommes qui passent dans la rue. Ce n'est, je le répète, qu'un idéal réglant des tendances; ce n'est pas un

l'image identique des sentiments (ὁμοιώματα). De là vient le rôle que doit jouer la musique dans l'éducation (*Politique*, VIII, p. 1341b).

(1) *Die Lehre von den Tonempfindungen* (4e édit.), p. 378.

(2) V. Aristote, *Probl. mus.* 35a (Janus, p. 95), cf, *ibid.* probl. 38, 39b et 41. *Traité de la sensation* (dans Janus, p. 19).

Voici un texte d'Euler :

«... definiri oportet quibus rebus efficiatur ut plures Soni tam simul quam successive ab auditu percepti placeant displiceantve; quam quæstionem cum ratione, tum experientia ducti ita resolvimus, ut binos pluresve sonos tum placere statueremus, cum ratio quam numeri vibrationum eodem tempore editarum inter se tenent, perspiciatur; contra vero displicentiam in hoc consistere quando vel nullus ordo sentiatur, vee is qui adesse debeatur, subito perturbetur. (Euler, *loc. cit.*, préf. p. 11 et 12).

système de lois fixant une forme immuable; et s'il en est ainsi, c'est que l'art musical est avant tout moral et humain; c'est qu'il sort des profondeurs du sentiment, et non d'un calcul.

II

Comment le sujet (qui calcule!) prend-il connaissance des rapports vibratoires? Entre notre esprit et les combinaisons objectives des sons, n'y a-t-il pas un hiatus? Comment combler l'abîme qui sépare le moi mathématicien du non-moi? A cette question, Helmholtz (1) donne une réponse que nous allons exposer et discuter : c'est la théorie physiologique de l'art musical.

(*A suivre.*) JULES COMBARIEU.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Académie nationale de Musique : « les Barbares », tragédie lyrique en 3 actes et un prologue, de C. Saint-Saëns (partition pour piano et chant, 1 vol. 291 p. et 2 phototypies chez A. Durand et fils, éditeurs).

J'ai déjà parlé du livret des *Barbares*, de ses côtés faibles, et de ce doucereux Marcomir qui, manquant de vérité, compromet un peu le drame. Essayons de caractériser la partition; je l'admire, elle m'éblouit; mais autant il m'est agréable de l'entendre louer par autrui, autant je trouve difficile de la juger moi-même avec précision. Cette musique de Saint-Saëns m'a toujours déconcerté, en me charmant. Elle ne livre pas aisément son secret; tâchons au moins de voir clair dans nos propres impressions. D'abord, je ne saisis pas bien, je l'avoue, le plan des *Barbares*. Je m'étonne que personne ne l'ait remarqué : les *Barbares* semblent être la juxtaposition de deux œuvres appartenant à deux genres différents, un poème symphonique et un opéra. Les 52 premières pages de la partition nous sont présentées comme un « prologue »; mais le propre d'un prologue est, tout en préparant au drame qui va suivre, d'être distinct de ce drame; or, ce n'est pas ici le cas : ces 52 pages sont une synthèse des idées musicales de toute la tragédie. Sont-elles donc une « ouverture »? Non, pour deux raisons. Elles excèdent la mesure normale; en outre, ce « prologue » a tous les caractères, au point de vue de sa signification, d'une œuvre complète et fermée. Contrairement aux habitudes du théâtre lyrique, mais conformément à celles de la symphonie de concert, un récitant y prend la parole pour exposer le sujet et donner toutes les explications nécessaires. Les trois actes qui suivent sont un recommencement. Ces deux œuvres pourraient, à la rigueur, se passer l'une de l'autre. Ce dualisme est-il le résultat d'une fantaisie hardie? M. Saint-Saëns avait-il d'abord conçu son sujet sous forme de poème symphonique? S'est-il laissé entraîner à faire une longue introduction, en symphoniste qui, sentant du vent dans sa voile, s'abandonne à sa verve? On ne saurait le dire; en tout cas, il y a là un mode de composition qui méritait d'être

(1) Pour lui, c'est le problème fondamental : « ... so liegt die Hauptschwierigkeit der Euler'schen Ansicht darin, dass gar nicht gesagt wird, wie es die seele denn mache, dass sie die Zahlenverhaltnisse je zwei zusammenklingender Tone wahrnehme » (*ibid.*). Cette question, les vieux théoriciens la resolvaient par une naïve métaphore : « *per fenestram corporis*, delectabilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetralia cordis » (Gui d'Arezzo, *Micrologus*).

signalé. Bien que le livret y invitât parfois, il y a, dans les *Barbares*, peu de couleur locale. Quand le compositeur sent la nécessité de colorer un peu ou de spécialiser l'expression musicale (comme dans la prière de la Vestale et dans la scène des joueuses de flûte) il use de la monodie, supprime l'accompagnement instrumental ou le réduit à une formule très simple qui se répète assez longtemps; ou bien encore, pour dépayser l'auditeur, il emploie le triton et les cadences mineures non résolutives. Rien de bien nouveau, comme méthode, en tout cela. Je remarque en outre que M. Saint-Saëns n'a pas cherché à donner à sa partition l'intérêt d'un contraste précis, en opposant à tout ce qui concerne *les Barbares* des thèmes capables de caractériser le pays latin; je veux dire que, des airs populaires de notre midi gaulois, il n'a fait aucun usage. C'est une simple constatation que je fais. Le motif de la farandole, écrit sur un joli rythme ionique (une tétrapodie suivie de deux tripodies) est très général. Le chant des sacrificateurs (p. 185 et suiv.) évoque, par sa carrure, le souvenir des menuets de Haydn. Enfin, autre constatation de fait : dans *les Barbares*, il n'y a pas de paysage musical. Les épisodes purement pittoresques en sont absents. Ces traits généraux font de la partition une vraie *tragédie* lyrique, au sens classique du mot; l'intérêt se concentre sur l'expression vocale ou instrumentale d'un groupe de sentiments (la fureur guerrière et conquérante, le patriotisme, la foi, l'amour, la vengeance) sans s'étendre au cadre naturel de l'action. Cette tragédie me parait écrite d'après un système d'esthétique mixte : elle appartient à l'école la plus récente par la souplesse du style et des combinaisons harmoniques, le respect constant du livret, le rôle toujours actif de l'orchestre et l'emploi des thèmes caractéristiques; elle appartient à l'école traditionnelle par le respect de la grammaire musicale, par l'importance donnée au chant, par la libre reprise de certaines paroles toutes les fois que cette reprise est utile à la construction mélodique, enfin par le ballet, dont la nécessité ni peut-être la vraisemblance n'apparaissaient pas, et qui est une concession à de vieux usages. Ceci posé, comment M. Saint-Saëns a-t-il distribué le développement sur les diverses parties de son sujet? Quelles sont les idées qu'il s'est attaché à commenter, celles qu'il a mises au second plan? Je me permettrai, ici une seule observation critique. Il est singulier que dans la partie capitale du poème — l'explosion des *Barbares* accompagnée de ce simple mot de Scaurus : « Fuyez! » — l'auteur du *Déluge*, de la *Danse macabre* et de *Phaéton*, n'ait pas donné un peu carrière à une imagination dont il nous a fait si souvent admirer les ressources, et se soit borné, pour peindre un tel ouragan, à ceci : *trois* lignes (p. 71) comprenant une marche chromatique descendante d'octaves arpégées en triples croches. Cette sobriété ultra-classique m'étonne. Je pense à la scène finale de *Harold en Italie* de Berlioz; ici, j'aurais voulu quelque chose de semblable (comme proportions). S'il y a pléthore dans le prologue, il me semble qu'il y a, dans cette scène, une lacune; et voilà bien ce qui me déconcerte; je ne comprends pas que M. Saint-Saëns, avec le génie particulier et les tendances que nous lui connaissons, n'ait pas placé, en ce premier acte, un épisode symphonique très brillant et très chaud pour peindre l'épopée de la force brutale déchaînée sur le monde latin, et la fuite éperdue des vaincus... Tout le reste, dans *les Barbares*, me parait très beau. Le serment de Livie est un modèle de déclamation lyrique, égal aux plus belles pages de Gluck. Le duo d'amour entre Marcomir et Floria, est délicieux; il faut être un grand artiste arrivé à la dernière partie de sa carrière et avoir trois fois vingt ans, pour exprimer la tendresse avec cette fraîcheur, cette grâce, cette poésie et cette parfaite sûreté de touche. Partout, l'instrumentation est brillante et intéressante, pleine sans lourdeur, fine sans subtilité. Les harpes y sont fréquemment employées; les cuivres n'y agissent peut-être pas assez; les

violons excellent à créer discrètement autour des voix ce qu'on pourrait appeler, par analogie avec la peinture, « l'atmosphère » sonore. P. 199, 2e mesure, je relève un *si* bémol (au lieu d'un *la* naturel?) et un *si* naturel (intervalle de *seconde*) qui font une dissonance bien dure. Partout ailleurs, l'oreille n'est jamais violentée. En somme, je hasarderais sur l'ensemble l'opinion suivante : œuvre savante d'éclectisme néo-classique; œuvre d'un maître qui jouit de ses multiples richesses, mais que ne tourmente pas le désir d'acquisitions nouvelles; œuvre élégante, puissante, mais plus sage qu'on ne s'y attendait. — L'arrangement pour piano et chant a été fait par M. Marty. Je suis obligé de signaler quelques négligences fâcheuses dans la manière dont les coupes de la phrase (place du *legato*) ont été marquées. M. Marty réunit dans une même incise douze groupes de trois croches chacun (p. 161, dernière ligne, et p. 162 en entier), sept groupes de quatre doubles croches (p. 46 et 95) et même huit dactyles (p. 134 et 135). C'est une simple négligence d'écriture; mais elle est contraire à tous les principes du rythme. — J. C.

Théâtre national de l'Opéra-Comique : Grisélidis, conte lyrique en 3 actes et un prologue, paroles de Armand Silvestre et M. G. Morand, musique de M. Massenet.

M. Massenet avait déjà chanté, en de fines et ardentes musiques, beaucoup de femmes célèbres. Son œuvre est une galerie faite avec les exemplaires principaux de l'éternel féminin : Eve, Marie-Magdeleine, Hérodiade, Thaïs, Esclarmonde, Chimène, Charlotte, Manon, la Navarraise, Cendrillon, Sapho... Je n'oublie pas de courtes mélodies (*Ouvre tes yeux bleus... Vous en souvient-il, Madeleine?...* tant d'autres!) dont quelques-unes valent des opéras; ce sont les dessins et les miniatures à côté des grandes toiles. Parmi ces types de séduction et ces créatures de rêve, se jouent de chatoyantes couleurs qui varient d'une image à l'autre. Certaines femmes de M. Massenet sont habillées avec des bijouteries orientales; d'autres ont le peplum classique, la robe à paniers du XVIIIe siècle, ou la bourgeoise jupe de laine; il y en a qui tiennent un poignard dans leurs doigts illustrés de bagues; il y en a qui effeuillent la marguerite en rêvant au prince Charmant. J'ose dire néanmoins que toutes sont bien de notre temps et de la même famille, grâce à certains traits communs : une grâce française compliquée de nervosité parisienne, une passion déchaînée ou contenue qui n'exclut pas la coquetterie, une sensualité qui est faite de mysticisme, un mysticisme qui est fait de sensualité, enfin ce cachet que M. Massenet donne à ses moindres productions et qui est comme la signature de sa musique. Ovide l'a dit en parlant des Grâces : « Elles n'ont pas, et, en même temps, elles ont un visage identique, comme il sied à des sœurs »; on en pourrait dire autant des héroïnes de M. Massenet, comme des héroïnes des peintres et des romanciers qui ont, eux aussi, leur musée féminin. C'est que le style de l'auteur d'*Esclarmonde* n'appartient qu'à lui (ou à ses élèves) et se reconnaît entre tous. Il y a des gens — plutôt en Allemagne — qui lui sont rebelles; ils l'accusent d'être toujours jeune; ils lui reprochent de remplacer parfois l'inspiration par la virtuosité, et d'être si habile, si maître du « métier », que, s'il le voulait, il pourrait, à l'occasion, nous faire prendre du carton-pâte colorié pour quelque chose de vivant. Au moins ces gens difficiles sont-ils obligés de reconnaître qu'il a la première qualité de l'artiste : la personnalité. Tout ce qu'il écrit est bien de lui; et si ce n'est pas la griffe

d'un lion qu'il met au bas de chacune de ses pages, c'est d'ordinaire un signe magique d'agrément et de succès.

Grisélidis vient donc continuer une série dont il était difficile d'augmenter l'attrait voluptueux, mais où l'on peut innover en y plaçant l'image de la sagesse en amour. Ce sujet de *Grisélidis* est ancien; il est d'origine italienne et a déjà fait ses preuves. Au XVIIIe siècle, il fut tiré des œuvres latines de Pétrarque et du Décaméron de Boccace, par des librettistes ingénieux et avisés : Zeno, Salli, Anelli, Piave, Golisciani, et mis en musique par des compositeurs de mérite très inégal. Armand Silvestre eut l'idée d'en tirer une pièce pour le théâtre français. Les gaudrioles de Laripète sont une médiocre préparation à l'histoire de la belle et fidèle Grisélidis... Entre les mains de ce conteur de farces, — esprit gonflé de mots et de phrases, doué d'une déplorable facilité d'improvisation pour les besognes diverses de la littérature, une pareille matière ne pouvait donner lieu qu'à un jeu d'esprit et d'adresse, à un remploi plus ou moins heureux; mais Silvestre eut pour collaborateur M. E. Morand, esprit délicat, digne d'estime à tous égards, et *Grisélidis*, pièce de tout repos pour les mères de famille, dépassa la centième sur la scène de la rue Richelieu. Sur celle de l'Opéra-Comique, l'œuvre nous est présentée comme un « conte lyrique » tiré d'un « mistère ». Il n'est pas sans intérêt de constater combien les genres se différencient aujourd'hui. Nous avons vu tour à tour des tragédies lyriques (Saint-Saëns), des drames lyriques (Bruneau), des romans lyriques (Charpentier), enfin des contes et des légendes lyriques. Ces étiquettes ont-elles beaucoup d'importance? Je ne le crois pas, et elles sont parfois dangereuses. La pièce est appelée « conte », non pas, j'imagine, parce qu'elle est pleine d'imprévu et de libre fantaisie, mais parce que l'action est très peu motivée (ainsi, on ne sait même pas si Grésélidis aime le marquis); et cependant, sur ce *conte*, M. Massenet a écrit une musique de *drame* et de *comédie* lyrique. Dans ce désaccord de tendances est peut-être le point faible de l'ensemble.

Le prologue est charmant, bien qu'il se réduise à une très brève esquisse. Il débute par une de ces larges mélodies pour ténor, où M. Massenet excelle à faire vibrer la grande passion :

Ouvrez-vous sur mon front, portes du paradis!

C'est M. Maréchal (rôle d'Alain), qui chante ces vers à pleine voix (dès la p. 4, mesure 7, l'accord typique : septième renversée, avec retard de la quinte). Mais Grisélidis n'est pas pour lui; elle promet sa main au marquis de Saluces, brusquement agenouillé et extasié devant elle, et lui jure une fidélité parfaite. La scène se passe dans une forêt de Provence, qui est plutôt un « jardin de tendresses », tout ensoleillé. Ces sentiments qui, dès le lever du rideau, sans préparation suffisante pour créer un réel intérêt, arrivent tout de suite au maximum d'intensité et d'expression, sont enveloppés par l'orchestre d'une harmonie très consonante et fondue, où les cors mettent de jolies touches de couleur (bien que les cors conviennent à une forêt d'ombre et de mystère, non à un paysage tout flambant de lumière), où les harpes égrènent de brillantes suites d'arpèges, et où le lyrisme de cette entrée de jeu est accentué par un *tutti* final (procédé cher au compositeur). Ce tableau est très agréable à voir et à entendre. C'est peut-être le meilleur de toute la pièce, et c'est de là, sans doute, que partiront ces « morceaux détachés », que la libéralité des éditeurs veut bien mettre à la portée des petites bourses. Avec la grâce un peu frémissante qui lui est coutumière, M. Massenet y a caractérisé la chaste personne qui est « non pas la rose, mais le

lys ». Du reste, tout le livret semble coupé en vue des « morceaux ». Au point de vue de la mise en scène, il est regrettable que les arbres de la forêt cachent à moitié les chanteurs qui *font face* au public; c'est un simple détail, mais il y a contradiction dans cet arrangement.

Au premier acte, nous sommes au château de Saluces, dans l'oratoire de Grisélidis, mariée et déjà mère. *En Avignon, pays d'amour, tout doucement un troubadour, dit à sa mie*, etc..., c'est une chanson de rouet — étrangère à l'action — que nous dit Bertrade, la suivante de Grisélidis; chanson d'allure populaire, mais de simplicité subtile, souvent doublée par le basson; les flûtes, le hautbois et le cor anglais lui font un accompagnement très élégant et d'un vague archaïsme. Voici enfin, après ces aimables hors-dœuvre, l'action qui commence. Le marquis va partir pour la Terre-Sainte. Que deviendra sa femme, dont il ne se sépare qu'avec déchirement? Il compte sur sa fidélité absolue: le Diable au contraire, assure que Grisélidis succombera. Que sortira-t-il de cette épreuve? voilà le sujet. En dehors de la chanson de rouet, les « morceaux » abondent dans ce premier acte : il y a, d'abord, la page où le marquis demande pleine liberté pour sa femme pendant son absence : qu'elle aille

Chercher mes yeux le soir dans quelque étoile en flamme!

(ce dernier vers, détaché du reste de la mélodie, et chanté sur des notes égales, en demi-teinte, a eu les honneurs du *bis*); il y a les *plaintes du croisé*, en trois couplets très diversement illustrés, le premier accompagné par des violoncelles divisés, le second (*oiseau qui pars à tire-d'aile...*) par un dessin persistant des cors, le troisième par les trompettes, que justifie l'idée de combat et de gloire; il y a le serment de Grisélidis, souligné par un solo de violoncelle; enfin les adieux du marquis à son « enfantelet » (trois couplets, où certaines formules mélodiques m'ont paru monotones, ce qui est rare dans la partition, avec une conclusion un peu banale, en majeur). Dans ce premier acte, nous voyons apparaître le style bouffe, dans lequel M. Massenet a très heureusement écrit tout le rôle du Diable.

Le deuxième acte, c'est *la Tentation*. Le Diable — comiquement exprimé par des rythmes gouailleurs où s'accouplent les sonorités extrêmes : petite flûte, bassons, tubas — nous dit d'abord (7 couplets) combien il est heureux loin de sa femme. Celle-ci survient cependant et il s'entend avec elle, dans un duo bouffe très vivement mené, pour vaincre Grisélidis qui s'attarde à rêver au bord de la mer. Un *ave maria* entendu dans la coulisse rappelle fort à propos le second élément du drame : l'idée chrétienne. Une première tentative auprès de la belle marquise, échoue. Nous sortons alors de la bouffonnerie musicale pour rentrer dans le lyrisme sentimental, où les violons en sourdine, les violoncelles passionnés et les harpes reprennent la direction de l'orchestre ou y mettent la couleur principale. Le Diable appelle à son aide les Esprits; il dépêche auprès de Grisélidis, l'amoureux Alain (3 couplets), et, pour ne pas rentrer bredouille, vole l'enfant de la trop fidèle épouse. Cet acte, qui se termine tout en vigueur, par l'explosion de tendresse et de douleur que provoque la disparition du petit Loys, est remarquablement équilibré suivant la loi des contrastes. Je n'ai à regretter, dans la scène de l'évocation, que deux détails de mise en scène : la juxtaposition un peu dure des couleurs verte et violette, et la forme des « Esprits » eux-mêmes, vraiment trop lourds pour représenter « les soufffes des baisers et des rêves ». Un *ballet des Sylphes* à la Berlioz eût mieux fait mon affaire.

Dans le dernier acte que remplissent — toujours avec la note bouffe — la mélan-

colie, la tendresse, l'amour et la piété, il faut noter : les plaintes du marquis (4 ou 5 couplets) qui, à son retour, croit sa femme infidèle; le duo d'amour où il chante son bonheur et son honneur retrouvés, mais déplore la perte de Loys :

L'oiselet est tombé du nid...

enfin la prière à Sainte-Agnès (prière à l'unisson et *a capella*, où s'intercalle seulement entre les phrases un accord des violons et des harpes). J'ai remarqué qu'au moment où l'enfant qu'on croyait perdu, reparaît dans le triptyque, près de la sainte (heureuse idée inspirée d'une vieille épopée française, *Amis et Amyle*) le public ne battait pas des mains. Peut-être est-ce parce que tous les personnages de la pièce sont des abstractions réchauffées par le lyrisme des vers et des mélodies, mais dépourvus de cette vérité précise à laquelle s'accroche l'intérêt et qui produit l'émotion. En somme, œuvre brillante, agréable à l'œil et à l'oreille, faite avec des *morceaux* de bravoure, où l'arrangement, la préoccupation de l'effet apparaissent un peu trop.

Dans *Esclarmonde*, il y a plus de fantaisie et de « conte lyrique » que dans *Grisélidis*. La galerie de portraits féminins s'enrichit cependant d'un numéro de valeur.

J. C.

M. Colonne et l'orchestre du Châtelet appréciés par un critique viennois.

Après son triomphal voyage en Russie, M. Colonne a fait une tournée en Allemagne et en Autriche avec ses musiciens. De pareilles entreprises sont pénibles et non sans périls. Les concerts à donner sont nombreux, les villes très distantes l'une de l'autre, les heures de repos peu nombreuses. Chaque artiste a son voyage payé en seconde classe, et 40 francs par jour, avec charge de payer tous ses autres frais. Ce n'est pas énorme. En outre, malgré les réputations établies, le succès n'est jamais sûr. Comme tant d'autres, M. Colonne a cédé à l'ambition de révéler aux étrangers leur propre musique (tel, M. Mounet-Sully allant jouer *Hamlet* à Londres). Heureusement, les résultats ont été des plus brillants. Dans le public, les ovations furent ininterrompues ; dans la presse, il y a eu de grands éloges et quelques « éreintements » qui, par leur évidente partialité, valent des éloges. A Berlin, M. Wilhelm Tappert (musicien et publiciste autorisé, ancien élève de Dehns, etc.) a qualifié de « fumisterie foraine » à la fois les séances données par notre kapellmeister « aux Athéniens de la Sprée », et la musique qu'ils ont jouée. Il a employé le même langage que certains journalistes de l'opposition, en France ! De tels hommages ne laissent pas d'être précieux. A Leipzig, la *Neue Zeitschrift f. Musik* dit que l'accueil a été enthousiaste. A Vienne, la *Neue freie Presse* a publié un article (5 nov.), mal ordonné sans doute, mais curieux, impartial, et dont voici la traduction :

« .....L'exécution de la *Marche hongroise*, qui terminait la soirée, provoqua un tel enthousiasme, que Colonne descendit de la scène au milieu des acclamations. L'ambassadeur de France à Vienne s'approcha alors de lui et le félicita du succès dont il venait d'être le témoin. On se tromperait en croyant que Colonne reçut les compliments du diplomate avec une déférence muette ; c'est qu'on ne connaîtrait pas un tel homme : malgré l'habit noir, la cravate blanche et la rosette de la Légion d'honneur, Colonne

ressemble à un « Wallensteiner » ou à un chef de volontaires garibaldiens ; ses yeux lancent des éclairs quand éclatent les tubas et les trompettes qu'il déchaîne du geste comme s'il était au milieu des canons, dans le feu d'une bataille. Colonne avait autant à parler qu'à entendre, devant l'ambassadeur (marquis de Reverseaux) ; il lui prit la main en le touchant à l'épaule, et en le regardant bien dans les yeux. Compositeurs, chefs d'orchestre, artistes célèbres s'empressaient pour échanger quelques mots avec lui et le féliciter ; Colonne était enivré de son succès à Vienne, mais dans son aimable visage avec sa barbe grisonnante et ses vifs regards, et dans le jeu très animé de ses mains, n'y avait aucune morgue. On lui demanda s'il était content du public. — « Je le crois bien ! C'est un public qui a du cœur. Dès le premier numéro du programme, j'ai su qui j'avais devant moi. Rien d'étonnant à cela ; ici, Beethoven est chez lui » ; et, après un geste qui enveloppait la scène et la salle : « Après la Symphonie de Saint-Saëns, je me suis dit : ces Viennois sont des Parisiens !... Quand il s'établit un courant qui va du public à l'orchestre, et qui revient de l'orchestre au public, alors on fait de la musique ! » Comme on lui demandait s'il était fatigué : « Fatigué ? Pas la moindre trace ; devant de tels auditeurs, je suis prêt à recommencer tout le programme, avec joie ! » Colonne n'a eu qu'un moment d'inquiétude : c'est au moment où il faisait jouer la *Marche hongroise* ; l'idée soudaine lui vint que cette musique n'était peut-être pas aimée à Vienne : « Les applaudissements, dit-il, m'ont prouvé que l'Autriche et la Hongrie sont amies, au moins en musique... Cette marche hongroise est un de mes meilleurs souvenirs artistiques. Appelé à Budapest, je la fis jouer aux musiciens de l'orchestre, qui ouvraient de grands yeux étonnés... De retour à Paris, je reçus une longue lettre où on me remerciait d'avoir montré aux Hongrois comment il faut jouer la marche de Rakockzy. » (Suivent quelques autres menus propos.)

« L'affiche et le programme du concert Colonne portaient le titre suivant : *Orchestre de la Philharmonie de Paris.* D'abord, ce titre de « Philharmonie » n'est porté par aucun orchestre de Paris ; en outre (s'il a été pris par analogie) (1), l'orchestre Colonne n'a pas le même rang que celui de Vienne. Le premier orchestre de Paris, le seul qui eût pu prétendre à ce titre, c'est la *Société des concerts du Conservatoire*, fondée 1828 par Habeneck. Lamoureux (*sic*) et Colonne ont des orchestres et des instituts très distingués, mais non de tout premier rang. Ce n'est pas au point de vue de la virtuosité, mais du fini, et de la beauté des sons, qu'il faut marquer une différence. Mais laissons de côté ce mot de *philharmonie* dont on abuse et qui implique de fausses assimilations. On ne saurait refuser à l'orchestre Colonne les éloges les plus chaleureux. Les musiciens qui le composent sont jeunes, ardents, très adroits, et possèdent *en partie* d'excellents instruments, base indispensable d'un bon effet d'ensemble. S'il leur manque parfois la beauté parfaite des sons, s'ils ont parfois quelque chose d'excessif et de criard (2), la faute en est, en grande partie, aux instruments à vent (bois), qui, à notre point de vue viennois, manquent d'individualité. Les flûtes n'ont pas le charme poétique des flûtes viennoises, les hautbois et les clarinettes ont plus de parenté que de différence de timbre ; en somme, les bois n'ont pas cette richesse de couleur qui doit rayonner sur tout l'orchestre. Les cors — ces instruments de la forêt germanique — ont paru n'avoir rien de bien poétique à nous dire, mais nous avons apprécié leur sûreté parfaite d'attaque dans des passages écrits très haut et leur agilité extraordinaire.

(1) Il est probable que cette usurpation de titre (importante au point de vue viennois) n'est pas imputable à M. Colonne, mais à l'organisateur de ses concerts. (Note du traducteur.)

(2) Etwas überlautes.

« La grande salle de l'Association musicale était si remplie, qu'on se serait cru au plus fort de la saison d'hiver. Dans l'auditoire : de la Cour, l'archiduc et l'archiduchesse Léopold Salvator; l'archiduchesse Blanca; l'ambassade de France; la princesse Pauline Metternich, qui protège la colonie parisienne à Vienne, et l'élite de la société... Parmi les œuvres exécutées, les plus intéressantes furent la Bacchanale de *Tannhaüser* (arrangement de Paris) (1) et surtout quelques échantillons de musique nationale : œuvres piquantes — séduisantes parfois à cause de leur étrangeté — de Charpentier et de Lalo. Le concert débutait par la grande ouverture de *Léonore* (Beethoven) suivie d'une symphonie de Saint-Saëns, œuvre de petites dimensions; pour terminer, trois fragments de la *Damnation de Faust.* » — R.

(*Neue Freie Presse* du 5 nov.)

Concerts Colonne : Cés. Franck, Hérold, Schumann, Beethoven, Charpentier, Lalo, Weber, Berlioz.

Concert du 10 novemb e. — Programme abondant et varié. La nouveauté était une *Symphonie* de Hérold, petite vieille proprette, qui ne fut jamais belle, même sous le premier Empire, mais qui reste assez avenante. L'auteur a voulu « imiter de Haydn l'élégant badinage »; j'aime mieux le modèle que la copie, mais, au fond, pas beaucoup mieux. Cette aimable musique ne *dit* pas grand'chose. Et surtout quelle chute, après le fragment de *Rédemption* (introduction à la deuxième partie) qui ouvrait le concert et obtint une véritable ovation! C'est qu'ici tout vient de l'âme, d'une âme sereine et pure, dont la pensée a toujours fui la terre. Exécution intelligente et émue; mais j'aurais voulu mieux entendre, dans la seconde partie, l'allégresse des violons, que les graves appels des trombones doivent dominer, non écraser. M. Thibaud a joué délicatement et avec goût le Concerto de Schumann. La *Symphonie* en *ut* mineur de Beethoven a un peu souffert d'un faux départ aux seconds violons dès les premières mesures, et de quelques accidents du côté des cors et des bassons. Quant aux *Impressions d'Italie*, ce qui m'y plaît, ce ne sont pas les staccatos de violons qui imitent la mandoline, ni l'ingénieuse note de cor qui imite la cloche du monastère; ce sont les chants, sensuels, un peu vulgaires, qui passent aux violoncelles et à l'alto, surtout quand ils s'infléchissent en une langueur attristée. La *Rhapsodie Norvégienne* de Lalo est une fort jolie mosaïque (au début, une exquise combinaison de « bois » où l'on souhaiterait que l'auteur eût mis un peu plus de son âme sérieuse et profonde).

L. L.

Concert du 17 novembre. — La *Première Symphonie* de Weber, écrite en vingt jours, date de 1806. Œuvre de jeunesse et œuvre hâtive, elle est pourtant bien supérieure à la Symphonie de Hérold. La forme n'en est pas nouvelle et le développement n'est pas toujours bien nourri ni bien conduit; mais la franchise des idées et la finesse de l'orchestre (où manque, cependant, la clarinette) annoncent un musicien de race. Il y a surtout, dans l'Andante, un chant de hautbois, dont l'exécution fut parfaite, et dans le Scherzo un trio fort bien écrit pour les instruments à vent. Œuvre de jeunesse

(1) *Pariser Bearbeitung* (entre parenthèses, dans le texte allemand).

encore, la *Fantaisie* pour piano et orchestre de M. Louis Aubert, né en 1877; les détails ingénieux n'y font pas défaut : on peut se plaire, par exemple, à cette ascension chromatique de la clarinette que le piano, sous les doigts impeccables de M. Diémer, enguirlande non sans élégance. Le style est moderne à souhait : cette longue chaîne de tierces majeures rappelle un passage de la *Sonate* pour piano et violoncelle de M. Chevillard, et ce « choral » fait songer à la péroraison de la *Symphonie* de Chausson. Mais on cherchera en vain une idée profonde et qui s'impose, un sentiment sincère. M. Aubert, lauréat du Conservatoire, donnera mieux, nous voulons l'espérer. Au contraire, dans la *Symphonie Fantastique*, quelle admirable et touchante sincérité, quelle chaleur d'émotion, quelle puissance de pensée ! Il est permis de faire à l'œuvre quelques reproches, de dire par exemple — avec tout le monde — que le développement est « plus littéraire que musical ». Mais d'abord, c'est que Berlioz l'a voulu ainsi; et, si la musique à programme appelle de faciles plaisanteries, le poème symphonique a droit à l'existence, et l'a bien prouvé. Puis la *Symphonie Fantastique* est-elle vraiment si peu musicale ? Comment prononcer pareil jugement sur une œuvre où les idées mélodiques surgissent de toutes parts, et vivent, s'étendent ou se déforment devant nous? où l'orchestre a un éclat, un relief extraordinaires? Est-ce de la littérature que tout cela ? Et puis, pourquoi tant discuter ? Il vaut mieux écouter naïvement et sans regimber contre l'émotion, ces hautbois qui se répondent, et dont l'idée fixe, reparue, interrompt le dialogue; cette marche implacable, ce *Dies iræ* scandé par la cloche lugubre. M. Colonne interprète avec toute la conviction et l'ardeur nécessaire ces pages saisissantes, qui sont peut-être le chef-d'œuvre du romantisme français.

L. L.

Concerts Lamoureux : Deux nocturnes de M. Debussy. Un contre sens (?) sur la « IXe symphonie » de Beethoven.

Ces nocturnes sont exquis : une trame harmonique où passent et repassent des quintes naïves et raffinées, sert de support à une plaintive mélopée de cor anglais; puis la flûte chante à son tour, plus douce, plus apaisée, et ce sont, si l'on veut, les *nuages* qui s'amassent et se dissipent ou se décolorent; c'est surtout une jolie musique pénétrante et distinguée. Un motif agité nous peint une *Fête*, que traverse une fanfare imprévue et gracieuse. Et enfin, sur un rythme presque insaisissable, chantent des *Sirènes*; trompées par les inflexions chromatiques, ces charmeresses font entendre des demi-tons augmentés et des tons diminués qui ne me déplaisent pas; je songe au « diatonique surbaissé » et au « chromatique sesquialtère », chers aux contemporains de Périclès... Cette rêverie est interrompue par le fracas des acclamations, auxquelles se mêlent quelques exclamations. Je ne sais pas bien ce que l'on reproche à M. Debussy. De ne pas développer ses thèmes ? Mais telle est la loi de la musique pittoresque. De surprendre l'oreille par des successions d'accord irrégulières? Je n'ai rien remarqué, dans ces petites pièces, qui ne fût parfaitement musical; et quant aux règles de l'harmonie, chacun sait que, de tout temps, elles n'ont existé que pour être franchies à l'occasion; Bach en est la preuve. Un voisin obligeant m'indique la vraie raison. M. Debussy est un novateur, novateur il restera. Il est de notoriété publique que sa musique est obscure, savante, pénible, hérissée de difficultés. Mais alors pourquoi venir l'entendre?

Admirable exécution de la IXe symphonie; et ce chef-d'œuvre, longtemps contesté, consacré enfin, mit tout le monde d'accord.

Je suis cependant obligé de faire les réserves les plus expresses sur l'interprétation singulière qui consiste, dans le texte de Schiller mis en musique par Beethoven, à remplacer le mot *Freude* (joie) par *Freiheit* (liberté) et à considérer la symphonie comme un hymne d'allégresse à la liberté (politique) reconquise. Par les mouvements qu'il adopte, M. Chevillard montre bien les conséquences graves de cette interprétation arbitraire. Nous reviendrons sur cet important sujet quand la IXe symphonie sera exécutée à son rang chronologique.

LOUIS LALOY.

M. Chevillard continue de donner la suite des *Symphonies de Beethoven*. Il est arrivé à la deuxième, qui est une des plus charmantes, et qui n'a pas encore été mise à sa juste place dans l'œuvre du maître. Elle est presque unique par l'équilibre qu'elle présente de juvénile gaieté et d'héroïsme, équilibre trop court, que la souffrance va rompre. Elle est contemporaine à la fois du premier grand amour de Beethoven, et de ses premières crises — les plus violentes — de maladie et de désespoir; mais ici la jeunesse l'emporte sur tous les soucis. Et c'est déjà, par moments, une première héroïque. Au reste, on peut dire qu'une moitié de l'œuvre de Beethoven est remplie par le sentiment héroïque, et un tiers par le sentiment pastoral. Quatre à cinq symphonies, plusieurs sonates pour piano, et pour piano et violon, plusieurs quatuors, une messe, sont proprement héroïques. Toute cette musique souffle la guerre, une guerre idéale, les combats de la Révolution, de Plutarque, de l'Iliade, de la Bible, ses livres de prédilection. Aussi importe-t-il, avant tout, d'en mettre en lumière, dans l'exécution, le caractère d'action grandiose. C'est en quoi je loue hautement M. Chevillard. Nulle recherche déplacée de coquetteries et de gentillesses de détail. Le sentiment viril de l'énergie et de l'unité de ces symphonies, pareilles à des armées en marche. Quelques nuances sont parfois un peu lourdes; mais c'est le moindre défaut, et celui que nous sommes le moins habitués à rencontrer en France, où l'on sacrifie trop à la joliesse de quelques traits, la grandeur et l'ensemble. La fougue joyeuse du premier et du dernier morceau a été particulièrement bien rendue. Je voudrais un peu plus de liberté dans le *larghetto*, où s'expriment des sentiments évidemment complexes, presque contradictoires, qui s'opposent comme en un dialogue (il semblerait presque voir deux figures distinctes). Je crois aussi que le mouvement du *scherzo* doit être plus rapide, plus décidément éloigné de la forme du menuet; c'est un tourbillon de fanfares enivrées, qui préparent l'irrésistible élan de la fin.

L'exécution de la *Symphonie pathétique* de Tschaïkowsky est excellente. Mais je n'ai jamais pu goûter cette œuvre. Le style est hybride, et le sentiment médiocre. Elle ne manque pas de force, ni de sincérité. Mais c'est une force et une sincérité un peu vulgaires, sans distinction de cœur ni d'art, sans réelle originalité. Car c'est une faible originalité, et bien facile à atteindre, que celle tout extérieure, qui consiste à mettre l'adagio à la fin et le finale au milieu. Je suis convaincu que la mort de l'auteur, un mois après la première exécution de son œuvre, est la cause principale de l'intérêt romanesque qui attache une partie du public à cette symphonie, plus mélodramatique que pathétique.

L'*ouverture de Manfred* complétait le programme, avec le *premier concerto pour piano* de Saint-Saëns, si joliment classique, que Mme Berthe Marx-Goldschmidt a joué simplement et purement, comme il fallait.

ROMAIN ROLLAND.

Concerts du Conservatoire. (Voir page 424.)

La Société des grandes auditions musicales.

Sous le patronage d'une élite d'amateurs, et sous la direction effective de MM. Cortot et Schurtz, le *Festival-Lyrique* (Société des grandes auditions musicales) donnera tous les ans, à Paris, de grandes représentations. Au printemps prochain, il fera entendre le *Crépuscule des Dieux* et *Tristan et Yseult* de R. Wagner. *Siegfried*, vient d'être joué à Amsterdam de façon parfaite sous la direction de Viotta (ce qui montre que Paris est en retard) et sera joué, à l'Académie nationale de musique, le mois prochain. *Tristan et Yseult* nous paraît assuré de trouver à Paris un succès complet ; quant à la *Götterdämmerung* (Crépuscule des Dieux), je ne me porterais pas garant de son triomphe. Il y a dans ce poème quelques longueurs, et on ne l'entend pas sans fatigue.

Concerts de la Scola Cantorum.

La *Scola Cantorum*, qui a fait la réouverture de ses cours avec une brillante pléiade de professeurs et d'artistes, a donné, le 15 novembre, avec le concours de Mlles Jane Ediat et Marthe Legrand, de MM. Jean David et Albert Gébelin, des chanteurs de Saint-Gervais et de l'orchestre de la Scola, un très intéressant concert d'inauguration. Au programme, Beethoven, Hændel, Rameau, Weber, Roland de Lassus, et le *Cantique de l'Avent* de R. Schumann, d'une si admirable fraîcheur d'émotion. Prochainement, de nouveaux concerts seront consacrés aux vieux maîtres français ; et l'on nous promet, pour un peu plus tard, une série de conférences, accompagnées d'auditions, de MM. Gustave Larroumet, André Hallays, comte de Saussine, Pierre Lalo, Vincent d'Indy.

Concerts du Conservatoire de Nancy.

Les dix concerts d'abonnement de la saison 1901-1902 seront donnés aux dates ci-après : 10 et 24 novembre, 8 et 22 décembre 1901, 12 et 26 janvier, 9 et 23 février, et 9 et 16 mars 1902.

M. J. Guy Ropartz, pour faire suite à l'*Histoire de l'ouverture*, qui fut un des points principaux du programme de la précédente saison, se propose d'étudier cette année la *Musique à programme au* XIXe *siècle* en faisant entendre la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, la *Faust-symphonie* de Liszt et des poèmes symphoniques de Saint-Saëns, Franck, Duparc, d'Indy, R. Strauss, etc. L'histoire de la symphonie classique et romantique en Allemagne comprendra des œuvres de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, etc. En outre, comme œuvres avec soli et chœurs, seront montées : la *Passion selon saint Jean*, de J.-S. Bach, et *Rebecca*, de C. Franck.

Enfin un programme consacré à l'audition d'œuvres d'auteurs lorrains réunira les noms de Charpentier, Pierné, Bréville, Max d'Olonne, Jorent, Schmitt, etc.

Parmi les solistes déjà engagés, citons : les pianistes Raoul Pugno et Arthur de Greef, le baryton Daraux, le ténor David, Mlle Lumbesso, cantatrice, etc. Le grand violoniste Eugène Ysaye se fera de nouveau entendre à Nancy, mais il a tenu à réserver son concours au concert donné en dehors de l'abonnement au bénéfice de la caisse de secours de l'orchestre.

Société de musique de Lille. — Varia.

La « Société de chœurs et d'orchestre d'*amateurs* » que dirigeait M. Maquet, vient de se transformer en une société mixte de professionnels et d'amateurs composée de 250 exécutants.

La fondation d'une Société orchestrale et chorale, nombreuse et bien disciplinée, dans le genre de celles qui existent près de nous, en Belgique, était digne de la grande cité lilloise et du goût musical incontestable des habitants du Nord de la France.

La liste des œuvres exécutées depuis dix ans, avec des amateurs, est le plus sûr garant de ce qui sera fait dans l'avenir avec l'adjonction d'artistes professionnels.

Les chœurs, plus nombreux, resteront, comme auparavant, composés d'amateurs.

Nous donnerons un compte rendu de ces intéressants concerts, auxquels participeront MM. Gabriel Fauré, P. Viardot, Raoul Pugno, Thibaud, le quatuor Parent, etc.

— M. Schiller qui, l'an dernier, au théâtre du Vaudeville, avait organisé une série de concerts dirigés par de célèbres Kappelmeisters étrangers, devait, cet hiver, renouveler la même tentative dans la salle de l'Opéra-Comique louée à cet effet. Par un dédit de 1.000 francs payé à M. Carré, ce projet a été abandonné. En revanche, M. Schiller vient de créer la *Société Rameau*, qui fera connaître les chefs-d'œuvre de la vieille musique française.

— Sous la direction de M. Paul-Louis Garnier (8, rue Labruyère) vient d'être fondée une *Société populaire de musique* dont l'objet sera plusieurs séries de six concerts de musique de chambre, précédés de conférences. Ces concerts feront entendre les œuvres de Lulli, Rameau, Couperin, Leclerc, Mondonville, Gluck, Grétry, Méhul, Gossec, pour l'École française, et des principaux maitres des Écoles italienne et allemande; Goudimel, Palestrina, Clément Jannequin, Avila, Vittoria, Byrd, Rolland de Lassus, etc..., sont également inscrits au programme. Les premières conférences seront faites par MM. Robert Brussel, P.-L. Garnier, A. Keim, L. Lacour, E. Morel, G. Pioch, J.-G. Prodhomme, H. Radiguer, Romain Rolland, L.-F. Sauvage. E. de Solenière, H. Vernot.

— Mme Marie Mockel qui, l'an dernier, fit si bien apprécier son talent à la salle du *Journal*, ainsi qu'à la *Scala*, annonce qu'en dehors de sa participation aux cours Sauvrezis, elle ouvre (17, rue Pigalle, maison Lemoine) une *Ecole d'art vocal, classique et moderne*, avec la collaboration de M. Jules Algier, du Conservatoire de Milan, qui s'occupera spécialement de la musique italienne et de l'opéra français.

— A l'Institut Rudy (4, rue Caumartin, le samedi à 4 h. 3/4), M. E. de Solenière a repris, à partir du 16 novembre, ses « Etudes-conférences musicales », avec le concours des principaux artistes de Paris.

— Mme Perez de Brambilla (6, rue de Saint-Pétersbourg) reprend, à partir du 25 novembre, ses cours de musique : cours élémentaire (solfège et piano), cours supérieur, de perfectionnement, d'accompagnement et d'ensemble.

— On annonce que M. Alvarez, mécontent de voir le rôle de Siegfried attribué à un autre, vient de signer un engagement pour l'Amérique, où il chantera deux fois par semaine aux appointements de 45.000 francs *par mois*.

M. Bourgault-Ducoudray.

Trois Hymnes chantés à la fête d'inauguration du Zappéion, à Constantinople (Paris, Lemoine).

Ces Hymnes (*Appel aux Énergies humaines*, *Le Chant des Moires*, *Apothéose de Héros*), qui se suivent comme les trois pièces d'une trilogie, sont dignes de tout point de la terre hellénique qui les inspira. Dès la première page on reconnaît une vigoureuse et ferme pensée à ces vaillants appels soulignés d'une franche harmonie, riche en secondes majeures. L'idée qui est ensuite exposée en solo est écrite dans la gamme chromatique orientale : on reconnaît là le savant auteur des *Mélodies populaires de la Grèce et de l'Orient*; mais ce que les chants populaires ne donnaient pas, c'est cette noblesse soutenue, cette pureté de la ligne mélodique. Le chromatique oriental suggère tout naturellement à l'esprit des accords de septième diminuée et de sixte augmentée : M. Bourgault-Ducoudray a su employer ces délicates harmonies sans nuire à la solidité tonale de l'ensemble. Une troisième idée, plus animée, fait suite aux deux premières; et celle de l'Introduction sert aussi de conclusion, dans un mouvement élargi d'un très bel effet. Plus sobre et plus austère est le *Chant des Moires*, accompagné d'abord de simples tenues ou pédales à l'aigu ou au grave : une association d'idées peut-être mal fondée, mais irrésistible, nous reporte aussitôt en pleine antiquité : un curieux rythme à 7 temps peint l'éternelle menace suspendue sur les êtres, puis le premier chant reprend et se termine, à la façon archaïque, sur un accord de mi mineur que n'a pas précédé la sensible; il faut beaucoup louer la couleur sombre de cette pièce. Dans l'Apothéose, deux parties se font équilibre : la première est mouvementée, peut-être un peu trop éloquente pour mon goût; dans la seconde, les félicités célestes sont évoquées par un fort beau chant, exposé d'abord en *sol* bémol, puis en *si* bémol, sur de simples et graves harmonies. Ce qui est moins apparent dans ces compositions d'un auteur érudit, c'est la science; ce que tout le monde admirera, c'est la belle venue des idées mélodiques. Voilà, certes, un mérite qui n'est pas commun, même chez de moins savants.

Louis Laloy.

La Musique en Allemagne.

TITRES DES OPÉRAS	AUTEURS	DATE de la première représentation	NOMBRE DE REPRÉSENTATIONS données en Allemagne de sept. 1900 à août 1901
Lohengrin	R. Wagner	28 août 1850, Weimar	294
Freischütz	K.-M.-V. Weber	18 juin 1821, Berlin	298
CARMEN	G. Bizet	3 mars 1875, Paris	277
Tannhäuser	R. Wagner	19 oct. 1845, Dresde	273
Cavalleria	P. Mascagni	17 mai 1890, Rome	269
Le Trouvère	G. Verdi	17 janvier 1853, Rome	225
MIGNON	A. Thomas	17 nov. 1866, Paris	214
Margarethe	Ed.-V. Lannoy	1814, Gratz	199
Undine	A. Lortzing	25 avril 1846, Leipzig	192
La Flûte enchantée	W.-A. Mozart	30 sept. 1791, Vienne	185
Martha	Flotow	25 nov. 1847, Vienne	182
Les Maîtres Chanteurs	R. Wagner	21 juin 1868	171
Czar et Charpentier (Pierre-le-Grand)	A. Lortzing	22 déc. 1837, Leipzig	154
Le Vaisseau fantôme	R. Wagner	2 février 1843, Dresde	155
Fidelio	Beethoven	20 nov. 1805, Vienne	145
Waffenschmied (Le Forgeron)	A. Lortzing	30 mai 1846, Vienne	145
Le Barbier de Séville	G. Rossini	1816, Rome	139
Les Joyeuses Commères de Windsor	O. Nicolaï	9 mars 1849, Berlin	137
La Walküre	R. Wagner	26 juin 1870, Munich	131
Les Noces de Figaro	Mozart	1er mai 1786, Vienne	126
La Fille du Régiment	Donizetti	1840, Paris	122
Le Trompette de Säckingen	B. Scholz	20 janv. 1877, Wiesbaden	120
Aïda	G. Verdi	1871, Le Caire	116
Les Huguenots	J. Meyerbeer	21 février 1836, Paris	104
LA JUIVE	J.-F. Halévy	23 février 1835, Paris	100
Obéron	K.-M.-V. Weber	11 avril 1826, Londres	97
LE POSTILLON DE LONGJUMEAU	Ad. Adam	13 oct. 1836, Paris	94
Siegfried	R. Wagner	16 août 1876, Bayreuth	86
FRA DIAVOLO	Auber	28 janv. 1830	84
Don Juan	Mozart	29 oct. 1787, Prague	83
La Traviata	G. Verdi	6 mars 1853, Venise	76
Tristan et Yseult	R. Wagner	10 juin 1865, Munich	72
Le Crépuscule des Dieux	R. Wagner	17 août 1876, Bayreuth	76
L'Or du Rhin	R. Wagner	13 août 1876, Bayreuth	77

Un opéra de M. Richard Strauss.

Le théâtre de Prague vient de représenter avec succès le nouvel opéra *Guntram*, dont la musique et les paroles sont de M. Richard Strauss, une des personnalités les plus hautes de la musique allemande contemporaine. Guntram, le héros du drame, appartient à une association qui combat l'amour (et vous devinez, à ce début, l'influence wagnérienne). Il part en aventure, mais revient victime de la passion même dont il est l'ennemi. Freihild, femme du tyrannique duc Robert, veut se donner la mort pour échapper à son mari. Guntram la détourne du suicide; ayant rencontré Robert, il le tue et se fait mettre en prison. Freihild vient le délivrer; Guntram refuse, et se punit lui-même, en avouant que s'il a tué Robert, c'était par jalousie et non pour faire œuvre de justice... Ce qui paraît manquer à l'œuvre de M. Strauss, très riche de couleur et très artistique, c'est un certain art de concentration nécessaire au théâtre, et une certaine profondeur dans l'analyse des sentiments ou des situations.

— Le *Messidor*, de M. Alfred Bruneau, sera joué en 1902 aux théâtres de Munich et de Francfort (S. le M.)

Une campagne excellente.

Mme Anna Morsch, directrice du journal le *Klavier-Lehrer* (Berlin), très estimée pour ses travaux d'histoire musicale (1), continue à mener avec succès une campagne très intelligente que nous approuvons entièrement. Une pétition adressée aux pouvoirs publics allemands et déjà appuyée par des signatures autorisées, demande qu'un examen spécial, avec diplôme, soit institué pour les professeurs de musique. Cet examen ne sera pas obligatoire, mais il permettra aux maîtres sérieux de n'être pas confondus avec les autres. Mme Morsch a tracé un projet de programme pour cet examen; il comprend des épreuves de pratique, de théorie (harmonie et contrepoint), d'histoire, et de pédagogie. Ce sont là d'excellentes idées. En France, on exige un diplôme de ceux qui enseignent le dessin et la *gymnastique* dans nos lycées; pourquoi ne pas faire le même honneur aux maîtres de musique?

Musique Finlandaise (Helsingfors, Wasenius et Leipzig, chez Breitkopf).

M. Ilmari Krohn nous a fait connaître, dans sa communication au Congrès de 1900, et dans sa brochure (en allemand) sur l'Origine des Chants religieux populaires en Finlande (Helsingfors, 1899), un certain nombre de cantiques, tirés, pour la plupart, d'un recueil de chants spirituels paru en 1790. Plusieurs de ces mélodies avaient, en

(1) *Der italienische Kirchengesang bis Palestrina* (recueil de dix conférences faites au Victoria-Lyceum de Berlin par Mme A. Morsch en 1885. Berlin. 1891).

leur petit nombre de notes, une grâce irrégulière et timide, dont j'espérais retrouver quelque chose dans les récentes publications de l'éditeur Wasenius. J'ai été quelque peu déçu. La *Schottisch* de M. Johannson est de tous les pays et de tous les temps (cette formule n'est pas ici un éloge), et M. Palmgren se souvient trop de Chopin. Son étude de concert intitulée : *En route*, nous montre, sur sa couverture, un homme des bois, en costume primitif, monté sur une moderne bicyclette.

Si l'allégorie se rapporte à la musique de l'auteur, je dirai que cette bicyclette a déjà beaucoup roulé ; j'eusse mieux aimé que le sauvage mît pied à terre, et me chantât quelque vieil air de son pays. C'est ce qu'a bien compris M. Melartin, dont la *Berceuse* pour piano et violon est une jolie pièce, d'un charme discret et un peu maladif et d'une simplicité toute populaire. Mais ce n'est qu'une bluette.

La Finlande ne semble pas encore avoir trouvé son Grieg.

LOUIS LALOY.

Revue des Journaux.

Dans la *Revue des Deux Mondes*, M. Camille Bellaigue donne une brillante analyse et une appréciation très favorable du drame national espagnol *Los Pirineos*, qui sera représenté à Madrid dans le courant de l'hiver prochain :

« Nous venons de lire avec un très grand intérêt au pied des Pyrénées elles-mêmes, une œuvre qui porte leur nom et chante leur gloire. Elle a pour auteurs deux hommes qui sont parmi les plus distingués de l'Espagne. Le poète est M. Victor Balaguer, qu'un de nos savants a nommé l' « illustre historien de la Catalogne ». Le compositeur est M. Felipe Pedrell. Musicien pratiquant, de qui *Los Pirineos* ne sont pas, tant s'en faut, le seul ouvrage, M. Pedrell est encore, et peut-être avec plus d'éclat, un maître de l'esthétique, de l'histoire et de l'archéologie musicales en son pays.

« *Los Pirineos*, ouvrage qui participe de l'épopée autant que du drame, embrasse une période de près de soixante-dix ans. Il se divise en un prologue, où la voix d'un rapsode chante la gloire des Pyrénées, et trois tableaux ou « journées ». La première se passe en 1218, la seconde en 1245 et la troisième en 1285.

« Première journée. La scène est au château de Foix. Deux trouvères exilés en Provence, Sicart et Miraval, y ont cherché refuge. Ils s'entretiennent du malheur des temps et de la guerre. Le comte est, dit-on, prisonnier du roi de France, et pendant que, dans Montségur assiégé, ses troupes luttent encore, son autre ennemi, l'allié des Français, le légat du Pape, vient prendre, au nom du Saint Siège, possession de sa demeure. La comtesse ne saurait défendre le château, n'ayant autour d'elle que des femmes, des poètes, des musiciens et des jongleurs. Et pourtant elle ne craint rien, se souvenant que naguère, en un pareil danger, les dalles se soulevèrent d'elles-mêmes et que des guerriers fantômes, sortis du sol par milliers, repoussèrent l'envahisseur. Confiante dans le retour du miracle, elle ordonne des jeux et préside une cour d'amour. Une fille étrange y paraît, une Mauresque inspirée, héroïque, Rayon de Lune, en qui vit et chante, d'un bout à l'autre de l'ouvrage, l'âme immortelle de la patrie. Soudain, suivi de ses milices, l'envoyé du Saint Père se présente. Il commande, il menace. Mais le prodige attendu ne tarde pas : la terre s'ouvre, le comte lui-même survient avec ses compagnons, et la patrie est sauvée.

« Vingt-cinq ans après, la patrie est de nouveau perdue. Montségur excepté, qui

résiste encore, tout est au pouvoir de la France, de l'Inquisition et de Rome. Après une lutte acharnée, et pour échapper aux représailles du Saint-Office triomphant, le comte de Foix s'est réfugié dans le cloître de Bolbona, parmi les tombeaux de ses aïeux. Rayon de Lune vient l'y rejoindre et le trouve caché sous une robe de moine, assistant, comme fit depuis Charles-Quint, à ses propres funérailles. Elle, vieillie, mais non lassée de croire et de travailler à la liberté du pays, le supplie de quitter sa lâche retraite et de reprendre les armes. Il refuse. En vain elle lui rappelle un serment prêté jadis par son père, qui dort ici dans l'ombre, pour lui-même et pour toute sa race. Il refuse. Alors (le mouvement est superbe), Rayon de Lune court au sépulcre et somme le mort de tenir sa parole, puisque le vivant la trahit. Celui-ci, pour le coup, ne résiste plus ; Rayon de Lune déjà l'entraîne, quand un messager accourt, annonçant la prise de Montségur, l'irréparable désastre et l'approche des Inquisiteurs. Ils paraissent, et le comte, rejetant sa robe de moine, se dénonce lui-même et se remet entre leurs mains.

« Troisième journée. Au col de Panissars où, l'an 1285, les Français et leur roi Philippe le Hardi, qui avait envahi la Catalogne, furent battus et rejetés de l'autre côté des monts par le roi d'Aragon Pierre III. Le personnage de Rayon de Lune achève ici de prendre une grandeur symbolique. « Je suis, dit-elle, une légende, je suis la tradition fervente et vivante de cette terre, j'ai vu les malheurs qui l'ont accablée... Fille de Grenade, je ne suis pas née parmi ces monts immenses. Mais ma vie est ici. Rien pour moi n'est secret dans ces montagnes. Elles pensent, elles respirent, elles ont un cœur et une voix. Oui, les Pyrénées ont une âme, elles connaissent la douleur. Pour être libres, elles sortirent de l'Océan ; à l'abri de leurs flancs, on doit vivre libre. » Ainsi chante, presque centenaire, la fière sibylle à cheveux blancs, et ses refrains exaltent ses compagnons et préparent leur victoire. Près de leur camp, de ses mains décharnées, elle creusse une fosse, et quand ils ont vaincu, sa tâche accomplie, elle s'y couche en saluant, pour la dernière fois, délivrées et glorieuses, ses montagnes chéries. »

— Dans le *Figaro* du 19 novembre, M. Joly, succédant comme critique musical à M. Alfred Bruneau, analyse et apprécie très favorablement le nouvel opéra de Rimsky-Korsakow, *la Fiancée du Czar*, dont la première représentation vient d'avoir lieu au Théâtre Marie, à Saint-Pétersbourg; il loue surtout l'originalité de l'instrumentation, et fait quelques réserves sur la partie vocale, traitée avec un peu de raideur.

— Au Cirque-Théâtre du Havre, le 22 novembre, avec le concours de la *Société des Concerts populaires*, de la *Société Sainte-Cécile* et de la *Lyre havraise*, a été exécutée la cantate qui, au dernier concours du Conservatoire, a valu à M. Caplet, élève de M. Lenepveu, le premier grand prix de Rome. — M. Caplet va passer deux ans en Italie, puis un an en Allemagne.

— Dans le *Temps* du 19 novembre. M. Pierre Lalo, parlant des Concerts Colonne et Lamoureux, qui nous permettent de suivre le développement historique de la symphonie en France et en Allemagne, examine la question suivante : Comment se fait-il que les musiciens français, après avoir produit, au XVIe siècle, les chefs-d'œuvre qui s'imposèrent à toute l'Europe, écrivent, deux siècles et demi plus tard, des œuvres aussi faibles que les symphonies de Gossec, de Méhul et d'Hérold? Comment expliquer cette chute ?

« Les causes de cette inégalité, dit M. P. Lalo, ne se laissent pas démêler très

aisément. Accuser l'infériorité musicale de notre race, c'est une solution paresseuse et qui ne satisfait point. Car il n'est pas vrai que la France soit par nature et dès l'origine moins douée de sens musical que les autres pays. Au XVIe siècle, dans l'admirable floraison de la polyphonie vocale, l'école franco-flamande pouvait affronter les plus illustres écoles étrangères : Josquin des Prés, Roland de Lassus ou Clément Jannequin soutiennent la comparaison avec les Italiens ou les Espagnols, avec Palestrina, Morales ou Vittoria. Au XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe, la France créait, dans toutes les formes de la musique pure, sonate, suite, pièces d'orgue ou de clavecin, des œuvres qui égalent ou surpassent tout ce que l'Allemagne ou l'Italie produisaient à la même époque. Pourquoi donc ce développement s'est-il soudainement arrêté ? Pourquoi, à l'heure même où la musique grave s'épanouissait ailleurs si magnifiquement, s'est-elle chez nous desséchée et appauvrie — car une symphonie de Gossec ou de Méhul a beaucoup moins de richesse et de sève qu'une sonate de Leclair, par exemple? Serait-ce que la faveur extrême qui fut au XVIIIe siècle accordée à l'Opéra nuisît à tout le reste? Serait-ce que les succès des Italiens eurent une influence néfaste sur les artistes comme sur le public français? Serait-ce que l'influence même de Gluck, étrange et presque hostile, bien qu'il vînt d'Allemagne, au mouvement symphonique allemand, musicien dramatique admirable, mais indifférent et inapte à la musique pure, s'ajouta sur ce point, loin de la combattre, à l'influence italienne? Chacune de ces causes eut sans doute sa part d'action. »

La décadence de la musique française au commencement de ce siècle cesse d'être un problème et apparaît au contraire comme un fait normal, quand on songe d'abord que dans d'autres pays la même « inégalité » s'est produite, en Italie, par exemple, où on l'a maintes fois signalée ; en Angleterre, où le célèbre canon du *coucou*, replacé par de Coussemaker en plein XIIIe siècle, est une œuvre isolée, sans développements ultérieurs pendant près de deux siècles, etc. En second lieu, certains arts voisins de la musique n'ont-ils pas eu, en France, les mêmes vicissitudes? S'étonner que la symphonie n'ait pas toujours progressé, équivaut à demander : Pourquoi Corneille, Racine et Voltaire se succèdent-ils dans un ordre qui peut être considéré comme un progrès renversé? Pourquoi après Voltaire, qui meurt en 1778, trouvons-nous l'*Agamemnon* de Lemercier et les tragédies de l'époque impériale? Pourquoi, dans la comédie, Piron, Gresset, Andrieux, Collin d'Harleville, sont-ils les successeurs de Regnard, qui, lui-même, est le successeur de Molière? Pourquoi semble-t-il qu'on *descende* les degrés d'un temple quand on passe de Bossuet à Fénelon, à Massillon, à l'abbé Poulle et à Bridaine? Pourquoi Florian vient-il *après* et non *avant* La Fontaine? Pourquoi le XVIIIe siècle n'a-t-il produit qu'un poète, André Chénier, alors que le XVIe siècle — sans parler du XVIIe — avait eu un Ronsard et un Agrippa d'Aubigné? Pourquoi, aujourd'hui, Victor Hugo, Lamartine et Musset n'ont-ils pas des successeurs qui les dépassent? Pourquoi Beethoven et R. Wagner (ce dernier surtout) ont-ils été suivis, en Allemagne, par les compositeurs que vous savez? On l'a dit à satiété : la science est impersonnelle et peut se transmettre; l'art est au contraire personnel, et ne s'enseigne qu'imparfaitement; les grands musiciens sont des prodigues qui semblent vouloir ne rien laisser à leurs héritiers, et ne peuvent, d'ailleurs, leur transmettre que quelques procédés. Il en résulte que dans la science seule le progrès peut être continu, et c'est vraiment regrettable.

MUSIQUE RELIGIEUSE

RAPHAEL MOLITOR. (O. S. B.) **Reforme-Choral**, Fribourg, 1901.

Ce petit livre sur le plain-chant réformé, complète un grand ouvrage qui retrace l'histoire de cette malencontreuse réforme (Die choral Reforme) et dont le premier volume seul a paru (chez Leuckart, Leipzig, 1901). Dom Molitor s'excuse, dans sa préface, d'avoir choisi un sujet aussi pénible. « Ce tableau est sans attrait pour tous les amis de l'art véritable ; les figures y manquent de grâce et de grandeur. » Mais, — outre qu'un devoir impérieux oblige l'historien à tout étudier pour tout comprendre, — l'exposé sobre et sévère de dom Molitor se lit avec le plus vif intérêt, car les textes instructifs ou savoureux y abondent, et le style n'a rien de la lourdeur que l'on prête trop volontiers aux érudits : il révèle un homme de goût, que l'on suit sans déplaisir en sa lamentable exploration d'une période de décadence.

Le plain-chant eut fort à souffrir, au XVIIe et au XVIIIe siècle, du mépris du public et des chantres eux-mêmes tout d'abord. Écoutez plutôt les doléances d'André Herbst, maître de chapelle à Nuremberg en 1643. Le brave homme, au milieu de ses enfants de chœur, se croit entouré d'un « essaim d'abeilles, bourdons et frelons ». Sébastien Kirchenmajer, « scolarque » à Rotenburg ob der Tauber, en 1688, exhale une plainte éloquente : « Hélas ! la plupart n'ont de goût et de zèle que pour les arts qui ornent et emplissent « la bourse... Beaucoup s'imaginent que l'art du chant, qu'on ne saurait assez louer, « est indigne d'eux, ne convient qu'aux musiciens qui en vivent et aux pauvres écoliers « forcés d'y perdre leur temps. » Remi Carré, dans son traité *Le Maître des Novices* (Paris, 1744), n'est pas plus satisfait : « La plupart des jeunes ecclésiastiques qui sortent « des séminaires sont si peu cultivés du côté du plain-chant... qu'on les voit tous les « jours s'embarrasser en entonnant une antienne de deux syllabes. » Les chantres se font rares : les églises les plus favorisées en possèdent six ou sept ; encore de fréquentes ordonnances sont-elles nécessaires pour les contraindre à la résidence et à l'assiduité. Ces fonctionnaires zélés ne tiennent pas à se charger la mémoire ; et d'ailleurs les fidèles préfèrent le chant à plusieurs parties qui vient de produire ses chefs-d'œuvre, la musique instrumentale, qui est une nouveauté, et le cantique en langue vulgaire, adopté dans les églises réformées. Aussi le plain-chant est-il peu à peu supplanté. En 1656, l'archevêque de Mayence permet de remplacer le Graduel et l'Offertoire, et même, à l'occasion, le *Kyrie* et les autres pièces de commun, par des chants allemands. A Cologne, pour simplifier, on chante de Pâques à la Pentecôte la messe de Pâques ; de la Pentecôte à l'Avent, la messe de la Pentecôte ou de la sainte Trinité. Enfin, en 1785, le chant latin est complètement supprimé dans l'archidiaconat de Paderborn.

Que font, devant ce discrédit grandissant, les maîtres de chapelle organistes et « cantores » ? Les uns essayent d'inculquer de meilleurs principes à la jeunesse par le moyen des « bourrades, horions, bâtons et verges ». — Ce sont, du moins à notre point de vue, les plus inoffensifs. D'autres entreprennent de réformer le plain-chant, de

manière que les honnêtes gens y puissent reprendre goût. Il ne s'agit pas, bien entendu, de revoir des éditions du XVIe siècle, de les comparer avec les manuscrits d'où elles sont sorties, pour corriger les quelques fautes de détail, omissions ou altérations qui peuvent s'y être glissées. Il ne s'agit pas de restituer la forme primitive mais de perfectionner la forme actuelle, qui porte encore la marque de la barbarie gothique.

Ce travail d'adaptation, véritable compromis entre l'esprit ancien et l'esprit nouveau, est fait sans ordre, sans méthode, sans principes clairs et suivis. Des tendances cependant s'y font jour, plus ou moins confuses et également fâcheuses. On peut reconnaître d'abord que les réformateurs ont un faible pour la musique figurée, mesurée, qui assigne aux notes des valeurs distinctes, en rapports simples et définis, de manière à former de petits groupes rythmiques invariables de 3 ou 4 temps. La notation figurée (dite *proportionnelle*) était, par malheur, sortie de la notation neumatique ; elle avait adopté les diverses formes (caudée, carrée, losangée) que prennent les neumes simples écrits sur portée, en donnant à chacune d'elles un sens nouveau (longue, brève, semi-brève). De là un véritable chaos, dans les idées des théoriciens du XVIIe siècle. Tous proclament, en tête de leurs traités, le principe de l'égalité des notes dans le plain-chant; presque tous, sans souci de la contradiction, établissent, par la suite, des différences de durée : la note losangée est brève, au moins dans certains cas ; la note caudée est longue, le plus souvent. Le plain-chant devient ainsi une timide contrefaçon de la musique mesurée ; il perd, en même temps, ses véritables signes d'allongement (*distropha*, *tristropha*, *oriscus*, *pressus*), qui ne sont plus compris ; il ne connaît plus que des longues de 2 temps au plus, après avoir pu donner à une syllabe la durée de 7 notes simples. La monotonie y gagne, mais non le rythme.

Ces différentes valeurs ne seront plus appliquées au hasard : les réformateurs sont des humanistes ; ils connaissent la quantité et l'accent latin. Sans aller jusqu'à modeler le chant sur la valeur des syllabes, ils éviteront du moins certaines erreurs grossières : les pénultièmes atones et brèves (*mi* dans *Dominus*) seront systématiquement déchargées de tous les mouvements mélodiques qu'elles peuvent porter, et réduites à une seule losangée; tout ce fardeau sera rejeté sur la tonique, qui s'enfle démesurément, écrase de son poids les syllabes voisines : et c'est là respecter l'accent latin !

Mais tous les gracieux et libres essors de la mélodie grégorienne ne se prêtent pas à un pareil déplacement : parfois il s'établit au début des mots, ou sur la finale. Le réformateur élaguera sans pitié ces neumes indiscrets : seule la tonique a droit à pareille exubérance ; partout ailleurs le chant syllabique est l'idéal dont on se rapproche, hélas ! de plus en plus. On peut voir ce que devient, dans le traité de Roel del Rio (1748), l'*Alleluia* de l'Assomption, si délicat et si frais. « Fleurs fanées, dit dom Molitor, sans couleur et sans parfum. » Le sens du plain-chant est perdu ; les réformateurs ne voient plus dans ces longs mélismes, où la joie s'exhale et la tristesse se concentre, où l'âme, délivrée de la tyrannie des syllabes, s'épanche en prières ou se recueille en méditations, que des amas de notes, qu'un judicieux triage saura réduire à de plus saines proportions.

Telle est l'œuvre des réformateurs ; dom Molitor en indique avec vigueur les résultats, qui sont : la disparition de toute expression musicale, car le plain-chant, ainsi « régularisé », devient une terne et froide psalmodie, un modèle accompli d'art officiel ; — la disparition de tout développement musical, car une mélodie grégorienne, tout comme une sonate moderne, a son motif principal, ses reprises et ses variations, méconnues et tronquées par les réformateurs ; — la disparition enfin de tout rythme musical, car les groupes variés que le neume traduisait à l'oreille et à l'œil tout à la

fois sont réduits en leurs éléments, deviennent des séries de notes dont les liens n'apparaissent plus, et qui se traînent, lamentables débris d'un corps qui fut vivant.

On songe, en fermant le livre de dom Molitôr, à tout le mal qui fut dit, au XVIIe siècle, des cathédrales gothiques, et à « cet effroyable appétit de laideur qui déshonore maintenant l'Eglise », et qu'Huysmans a flétri. On songe aussi aux savants et pieux amis de l'art chrétien qui ont fait renaître les anciennes mélodies, et continuent leur œuvre avec un zèle infatigable. Les belles études sur le rythme grégorien, que publie en ce moment la *Paléographie musicale*, feront un jour l'objet, ici même, d'une étude approfondie ; qu'il me soit permis, dès maintenant, de signaler aux musiciens ces chapitres qui traitent des problèmes les plus importants et les plus troublants de leur art.

LOUIS LALOY.

ELLA ADAÏEWSKY : **Les Chants de l'Église Grecque Orientale.** Turin, Bocca, s. d. (extrait de la *Rivista Musicale Italiana*).

Cette étude, clairement disposée, suivie de nombreux exemples, initie le profane aux lois principales et aux beautés du chant byzantin. Les questions relatives à la métrique byzantine sont peut-être effleurées un peu sommairement : il n'est rien dit des *hirmi*, ces modèles, souvent perdus d'ailleurs, sur lesquels sont construits, note pour note et syllabe pour syllabe, les *tropaires* byzantins ; et les rapprochements instués entre la versification des mélodies et celle d'Euripide sont peu probants. Car un poète antique est lié par la quantité des syllabes, non par leur nombre ou leur accent ; ces rencontres avec un poète rythmique ne sont (jusqu'à plus ample informé) que des coïncidences qui ne prouvent pas la filiation. Sans doute les mélodies se sont inspirées de certains vers classiques, mais en les transformant du tout au tout ; c'est chimère que de vouloir trouver tout formés, chez les tragiques et les lyriques de la Grèce, les divers groupements de syllabes dont ils ont fait emploi (1).

Ces réserves faites, l'ouvrage est intéressant, et révèle un sens littéraire et musical très fin et très informé.

L. L.

G. FERRARA : **Di alcune pretese irregolarità nella Metrica dei Melodi bizantini.** Milan, Bernardoni, 1901.

Ces prétendues « irrégularités » ne sont que trop réelles : dans certaines pièces de la liturgie byzantine, dont les strophes sont réglées par un *hirmus* invariable, un vers contient tout à coup une syllabe supplémentaire qu'on ne sait comment expliquer. Le cardinal Pitra, qui découvrit les lois de la métrique byzantine, tâcha de les défendre contre ces infractions imprévues, soit en corrigeant le texte, soit en admettant certains cas d'exception. Meyer compte comme monosyllabes certains pronoms et noms de deux syllabes : rien de plus simple. Krombacher n'accepte aucune solution et remet en question la loi même de l'isosyllabisme. M. Ferrara, après avoir rappelé que Virgile

(1) On sait d'ailleurs qu'un petit nombre seulement de tragédies figuraient au programme des écoles byzantines pour Euripide : par exemple, c'étaient *Hécube*, *Oreste* et *les Phéniciennes*.

faisait des vers de 13 à 17 syllabes (ce qui n'a rien à voir ici) propose d'admettre, ou bien un *hirmus* présentant une ambiguïté, par exemple une diphtongue qui peut compter pour une ou deux syllabes, ou bien une pause à la fin du vers, qui permet à l'intruse de se glisser sans trop appeler l'attention. Si donc, Krombacher ne voit pas de solution, M. Ferrara en découvre deux sans trop de peine : c'est peut-être une de trop.

L. L.

— Usant de la liberté récemment accordée par la S. Congrégation des Rites (rescrit du 10 juillet 1901), M. Ch. Poussielgue, l'éditeur parisien bien connu, entreprend, de concert avec les Bénédictins, la publication de livres de chant d'Église selon la tradition grégorienne. Une commission internationale de savants et d'artistes dirigera cette publication, sous la présidence de Dom Pothier et de Dom Mocquereau; la *Revue d'Histoire et de Critique musicales* y sera représentée par notre collaborateur, M. Louis Laloy.

Société des Concerts du Conservatoire.

Le Conservatoire vient d'inaugurer brillamment la reprise de ses concerts. Le nouveau chef, M. Georges Marty, dont nous avons applaudi, en son temps, le *Duc de Ferrare*, a trouvé le meilleur accueil auprès du public. Il a fait exécuter la *Symphonie pastorale* de Beethoven (dont le premier mouvement a été pris un peu trop vite); le chœur des nymphes de *Psyché* d'A. Thomas, qui, malgré sa faiblesse. a eu les honneurs du *bis*; une *ouverture à grand orchestre* de Mozart, — ouverture qui n'est pas un chef-d'œuvre, et qui était signalée sur la première page du programme comme « inédite », alors qu'à la troisième page du même programme on donnait les nom et adresse de l'éditeur, avec le prix (j'avoue ne pas comprendre); trois chœurs de Corsi et de Lotti, qui *devraient être sans accompagnement*, mais qu'on fait toujours précéder, au Conservatoire, d'un prélude instrumental; enfin, l'ouverture du *Freischütz*, qui a été jouée en perfection.

M. Théodore Dubois.

Au concert du Châtelet vient d'être exécuté avec succès un poème symphonique de M. Th. Dubois : *Adonis*. Nous en donnerons une analyse dans notre prochain numéro.

Le Propriétaire-Gérant : H. Welter.

Paris. — L. Maretheux, imprimeur, 1, rue Cassette.

REVUE
D'HISTOIRE ET DE CRITIQUE MUSICALES

N° 11-12 **Décembre.** **1901**

Au moment où il est d'usage d'envoyer un souvenir cordial à tous ses amis, — comme nous le faisons ici pour nos abonnés, lecteurs, collaborateurs et adhérents; — notre pensée se reporte non sans tristesse vers les Bénédictins, qui expient sur la terre d'exil la noble intransigeance de leur foi. Nous ne serons pas démentis par ceux-là mêmes qui furent les auteurs obligés ou les témoins impuissants de cette séparation, en disant que le départ des Bénédictins a été une grande perte pour la France. Nous attachons trop d'importance, dans cette Revue, à la musique religieuse, pour ne pas regretter particulièrement cette absence; puissent les savants moines, restaurateurs de l'art et de la science du plain-chant, reprendre bientôt dans leur pays la place d'honneur qu'ils avaient conquise par tant de services éminents, et qu'ils occupent toujours en dépit des circonstances!

La Fête de Noël et la Musique.

Le jour anniversaire de la naissance du Sauveur est dans notre pensée inséparablement attaché à la date du 25 décembre. C'est là, en effet, la tradition de l'Église de Rome, attestée expressément dans un document de 354, mais remontant à une époque bien antérieure et, probablement, jusqu'aux origines de l'Église. Et certes, ainsi que le dit saint Jean Chrysostome (1), cette Église était parfaitement à même de connaître le vrai jour de la naissance du Christ, attendu que les actes du recensement exécuté par l'ordre d'Auguste se conservaient dans les archives de Rome.

Néanmoins, les églises d'Orient ne commencèrent qu'au IVe siècle, celles d'Arménie et de Mésopotamie même seulement au XIVe, à adopter la coutume de Rome. Jusqu'à cette époque, elles avaient célébré ce Mystère, pour la plupart, au 6 janvier, en le confondant sous le nom générique d'*Épiphanie* ou de *Théophanie* avec la *manifestation* du Sauveur faite aux gentils dans la personne des Mages (2).

(1) Sermon sur la fête de Noël.
(2) Voir Guéranger, *Année liturgique, Temps de Noël*; Kellner, *Heortologie*. Fribourg, 1901.

Mais si la date de la fête divisait les Églises, une chose les unissait; c'est l'éclat et l'accent particuliers avec lesquels elle fut célébrée partout, et, nous pouvons ajouter, de tout temps.

Depuis lors, chants et musique n'ont cessé d'entourer la crèche. L'allégresse se donne partout libre cours : à l'église comme au foyer de la famille, dans les classes inférieures de la société comme dans les classes les plus élevées, dans les rangs des artistes comme dans ceux des profanes de l'art musical.

Aussi bien ne sera-t-il pas sans intérêt de réunir en un tableau d'ensemble, si incomplet qu'il soit, les principaux groupes de compositions inspirées par la fête de Noël.

On peut les ramener à trois, selon leur rapport plus ou moins étroit avec la liturgie de la fête; musique de Noël :

I. strictement liturgique ;
II. quasi-liturgique ;
III. extra-liturgique.

Chacun de ces groupes, dont il n'est du reste pas toujours aisé de tracer exactement la frontière, a ses particularités et ses nuances.

I. — Musique de Noel strictement liturgique.

Ce premier groupe comprend la musique qui accompagne ou orne les offices liturgiques conformément aux lois de l'Église en vigueur aujourd'hui.

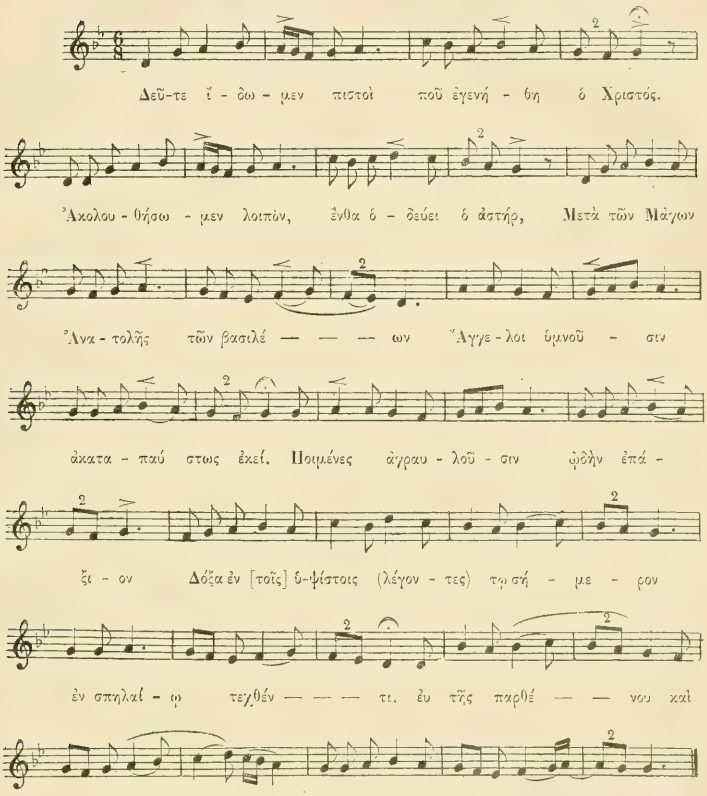
On remarque d'abord dans les parties accoutumées de l'Office un accent de joie extraordinaire, un style tout spécial. C'est une expression de simplicité, de joie naïve, intime, mystique, quelquefois même un je ne sais quoi de populaire et de champêtre, de temps en temps encore des accents d'ardeur juvénile ou de joie angélique, jamais ou rarement un ton de grandeur ou de majesté. C'est que la majesté suprême, en ce jour, s'est abaissée, unie et manifestée à ce qu'il y a de plus humble. A cette vue, les âmes saintes épanchent leurs sentiments d'adoration ou leurs ravissements, tandis que les âmes simples et candides, comme celles des bergers, éclatent en chants d'allégresse.

Ce sont là les accents qui se répercutent dans les chants de l'Église. La préférence qui y est donnée aux modes à la fois gais et réservés dans l'Église latine, les 2e, 4e, 5e, ou bien aussi 7e et 8e, est remarquable. Qui ne se rappelle avec plaisir les antiennes *Quem vidistis pastores*, et *Genuit puerpera Regem*, si pleines d'enthousiasme, l'Introït *Dominus dixit ad me* avec son accent de triomphe mystique ?

L'Église grecque n'a rien à envier en cela à sa sœur, l'Église latine. Les célèbres canons (séries d'hymnes) « χριστὸς γεννᾶται, *le Christ naît* » et « Ἔσωσε λαόν, *le Seigneur est venu sauver son peuple* », composés ce dernier par saint Jean de Damas, le premier par son frère d'adoption, saint Cosmas, sont, comme texte et comme mélodie, une expression éloquente de sentiments analogues.

Et que dire des chants appelés *cathismata*, dont nous allons reproduire un spécimen? N'est-ce pas l'accent d'une âme abîmée dans la surprise et dans le ravissement en face du mystère de la crèche ?

N° 1. — *Office grec de Noël*, 1er cathisma *de l'Orthros* (1).



Traduction littérale. — Venez; voyons, ô fidèles, l'endroit où est né le Christ. Suivons donc le chemin où nous conduit l'étoile, en la compagnie des Rois-Mages de l'Orient. Les anges y font retentir sans cesse des hymnes. Les bergers veillent en chantant un digne cantique, *Gloire au plus haut des cieux*, à Celui qui a été mis au monde dans la grotte par la Vierge et Mère de Dieu à Bethléem de Judée (1).

(1) Cette mélodie, telle que nous la donnons ici, est le résultat de l'étude comparée de cinq versions différentes. Du reste, en quelques endroits, il y a lieu de douter de l'authenticité musicale de quelques [illegible].

Cet accent de mysticité et de joie contenue se montre encore dans les compositions plus riches et plus développées.

Les Graduels *Tecum principium* de la Messe de nuit, en 2e mode, et *Viderunt omnes fines terræ*, le premier répons de l'Office *Hodie nobis cœlorum rex*, ces derniers en 5e mode, pour ne citer ici que des chants de la liturgie *romaine*, sont connus de tous.

Le moyen âge possédait un autre répons célèbre, chanté aujourd'hui aux processions du temps de Noël. C'est le répons *Descendit de cœlis*. Il a ceci de remarquable que le refrain, formé des paroles *et civit per auream portam lux et decus universæ fabricæ mundi*, portait, sur le mot *fabricæ*, une mélodie de plus en plus enrichie à chaque nouvelle reprise. De là l'expression *chanter cum fabricis* pour désigner la reprise plus riche, plus développée, de certains répons (1).

Ce répons nous conduit à une autre catégorie de compositions où la joie de Noël a su franchir les limites et les contours ordinaires des formules liturgiques.

Les *récitatifs liturgiques*, si stables pourtant en général, se sont enrichis de tons plus joyeux.

Déjà, la veille de la fête, à l'Office des Primes, au moment où l'on annonce journellement les fêtes du lendemain, la Naissance du Sauveur est annoncée sur un ton beaucoup plus solennel que celui employé de coutume. Tandis que le ton romain ordinaire se meut dans le cadre d'une quinte, l'annonce de Noël s'élance à la quarte aiguë aux mots *in Bethleem Judæ nascitur factus homo* et s'élève même à la quinte aiguë aux mots *Nativitas Domini nostri Jesu Christi secundum carnem* (2).

Les *leçons du premier Nocturne*, où le prophète Isaïe, appelé le cinquième évangéliste, à raison de la clarté de ses prédictions messianiques, annonce la naissance du Sauveur, ont reçu à leur tour un ton spécial et des plus gracieux.

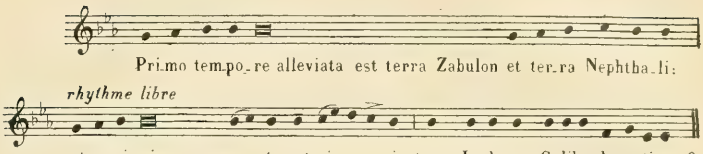
L'Office monastique de la nuit atteint son point culminant dans la lecture de l'Évangile des Matines, dont le ton, d'ordinaire si simple, s'épanouit en une véritable mélodie. Le moyen âge nous en a laissé plusieurs versions, en partie encore en usage. Les plus caractéristiques sont celles de Solesmes, en 4e mode, celle du Graduel de Lecoffre, une autre découverte par le P. de Santi S. J. dans un manuscrit d'Udine (en Italie) du XIVe siècle, en 1er mode, et enfin une d'un Missel du XVIe siècle appartenant à la Bibliothèque de la cathédrale de Namur.

Les versets dits à la fin des psaumes des Nocturnes ainsi que les répons dits brefs sont aussi chantés avec plus d'éclat. Dans certains monastères, on les accompagnait de l'harmonie médiévale, connue sous le nom de l'*organum*. En voici un spécimen recueilli par le Père Dreves S. J., dans un manuscrit de Hohenburg du commencement du XVe siècle et publié dans son *Cantiones bohemicæ* (Leipzig, 1886, p. 41).

(1) Voir pour ce détail les *Voyages liturgiques* du Sieur Moléon, Paris, 1718, p. 193. — Le répons *Descendit* est inséré dans le *Processionale* de Solesmes et dans celui des Dominicains.

(2) Ailleurs, par exemple dans les monastères de la Congrégation bénédictine de Cassin, la mélodie de cette annonce, chantée par un enfant, est encore plus ornée, plus suave, plus joyeuse.

N° 2. — *Office latin de Noël, leçons du 1er Nocturne.*



Mais il est un chant qui, pour être d'un usage journalier aujourd'hui, n'en est pas moins tout spécialement inspiré par la fête de Noël : c'est le *Gloria in excelsis Deo.*

D'après le *Liber Pontificalis* (Actes des Papes), c'est le Pape Télesphore († 154) qui en introduisit l'usage à Rome, en le réservant tout d'abord pour la fête de Noël, ou plutôt pour cette même nuit de Noël qui ramène l'anniversaire de l'heureux avènement où il retentit pour la première fois.

De plus, pendant longtemps, le Pape à Rome et chaque évêque dans sa basilique avaient seuls le droit de chanter le *Gloria in excelsis* (1). Les évêques sont, en effet, nommés les anges des Eglises (2), et peuvent seuls prétendre à répéter l'hymne angélique. Dans certaines églises on venait y inviter solennellement le Pontife en ces termes ou d'autres semblables : *Summe Sacerdos, emitte vocem tuam et recita nobis Angelorum cantica quæ præcinuerunt Regi nato Domino. Eia, dic, domne, dic* (3). « Grand prêtre, élève ta voix et répète-nous les cantiques que les anges ont les premiers (præcinuerunt) fait retentir devant le Roi et Seigneur nouvellement né. Eia, dites, Seigneur, eia ! »

Si ces documents nous disent que le Pontife devait seul *chanter* l'hymne angélique, il faut évidemment l'entendre seulement des premières paroles, chantées par les anges. De fait, tout le reste n'est qu'une paraphrase de ce texte, en quelque sorte le premier *tropè* composé par les chrétiens des premiers siècles.

Dans l'Office grec, le président du chœur (Προεστώς) dit les paroles angéliques trois fois au commencement de l'*Orthros* (*Matines*). Vers la fin de l'Orthros et avant le commencement de la Messe, le chœur les répète en y ajoutant la *grande Doxologie*, qui, tout en différant quelque peu du *Gloria* latin, lui correspond pourtant dans les grandes lignes (4).

Ce texte, avec les autres de la Messe, a servi de thème à des compositions sans nombre ; et c'est le ton et l'accent de Noël que les compositeurs se sont en général efforcés d'y mettre, avec plus ou moins de succès. D'après les rubriques liturgiques, le chant grégorien emploie, à la messe de minuit, le chant du *Gloria* dit de la Sainte Vierge, 7e mode, nommé au moyen âge le mode *angélique*.

Gounod, dans sa messe de Sainte-Cécile (tant critiquée par nos musiciens d'Église),

(1) *Ordo romanus*, I, cité par Gautier. *Tropes*. Paris, 1886, ch. XVI.
(2) *Apocal.* I, 20 et II, 1. ss.
(3) Biblioth. nat. de Paris, lat., 909, f. 11v apud Gautier, l. c.
(4) La *Doxologie* grecque diffère du *Gloria* latin d'abord par quelques petites variantes, en omettant par exemple les mots *tu solus altissimus* et *cum sancto spiritu*. Elle ajoute ensuite une série d'autres invocations dont plusieurs se retrouvent dans le *Te Deum* latin, et parfois aussi, suivant les jours de fête, la petite Doxologie *Te decet laus* conservée encore dans l'Office bénédictin. Cf. la *Revue de l'Orient chrétien*, 1899, 2 et 3.

fait chanter les paroles des anges par une seule voix de soprano. Ce détail, joint à une harmonisation toute caractéristique, évoque instinctivement les impressions de la nuit de Noël.

Nous laissons les compositions de plain-chant, assurément les plus strictement liturgiques, pour nous occuper de deux autres catégories, appartenant encore à ce groupe : compositions *harmoniques*, poly et homophones, et compositions pour *orgue*. Elles ont leur place tout indiquée à côté des compositions du répertoire grégorien, attendu qu'elles lui empruntent souvent leurs motifs. C'est le cas surtout pour les compositions polyphones dans le style du XVIe siècle. C'est ainsi que Palestrina, pour ne citer que le *Princeps Musicae*, nous a laissé deux Motets et une Messe sur la mélodie un peu modifiée du répons *Dies sanctificatus*. Ses deux Motets, sur le texte *Hodie Christus natus est* et d'autres, se rattachent, de même, au chant grégorien.

On pourrait croire que ces emprunts mêmes auraient conservé aux compositions polyphones le ton et le cachet particulier qu'on trouve dans les pièces correspondantes du chant grégorien. Il n'en est guère ainsi cependant. C'est que les mélodies grégoriennes modifiées dans leur rythme se trouvent comme effacées, absorbées, noyées dans ce contrepoint unicolore et impersonnel (1). C'est pourquoi, plus récemment, d'autres auteurs en tenant compte du caractère populaire, simple, naïf de la fête et du mystère de Noël, ont jugé préférable de recourir au style homophone au moins pour certains motets, et d'harmoniser simplement des séquences et d'autres chants légués par le moyen âge, tels que *Puer natus in Bethleem*, *Flos de radice Jesse*.

Il est vrai que ce genre de composition correspond moins aux exigences des règles liturgiques. Aussi est-ce pour ce motif que les tropes et les séquences du moyen âge, auxquels ces compositions se rattachent, n'ont pas été classés ici, mais dans le groupe suivant. Il convient de rappeler pourtant que, *historiquement*, ces compositions médiévales, harmonisées ou non, sont parfaitement liturgiques, puisqu'elles ont autrefois fait partie de la vraie liturgie.

Enfin l'*orgue*, l'instrument liturgique par excellence, abandonne à son tour son allure ordinaire et prend, sous la main des artistes les plus sévères, un ton et un rythme plus libres, plus dégagés, sans doute inspirés à la vue des rustiques bergers qui entourent la crèche. Les soi-disant *pastorales*, écrites dans le rythme plus léger de $\frac{6}{8}$, sont, en ce jour, *de convention* pour ne pas dire *de loi*. Citons seulement la pastorale en *fa* majeur de *J.-S. Bach*, le premier maître de l'orgue, une autre de *Haendel* empruntée à son Oratorio *Le Messie*. A défaut de pastorales et de morceaux du genre, ce sont des Noëls arrangés pour orgue qui doivent faire les frais des préludes.

En Italie, les orgues ont souvent un jeu réservé exclusivement au jour de Noël. Ce jeu s'appelle *uccelliere* ou *uccelletti*, « jeu d'oiseaux » dont il imite le gazouillement; et n'est-ce pas une pensée touchante de faire participer les oiseaux, ces chanteurs inimitables, au concert divin?

Ailleurs encore on exécute, durant la Messe ou durant la Procession qui la précède, des symphonies, souvent inédites, pour instruments à cordes avec accompagnement d'orgue. Dans la pensée des compositeurs et dans l'effet qu'elles produisent sur les auteurs, elles font écho aux transports des concerts angéliques. De rigides litur-

1) Palestrina a cherché lui-même à donner une couleur spéciale à ses deux motets du *Hodie Christus natus* en répétant à la fin de chaque phrase comme un refrain le cri *Noe! Noe!* Ed. Breitkopf vol. III, p. 155 et vol. XXXI.

gistes y trouveront peut-être à redire. Mais ces manifestations naïves n'ont-elles pas pour excuse le sentiment qui les inspire?

II. — Musique quasi-liturgique.

A ce groupe appartiennent les compositions qui sans faire partie, aujourd'hui du moins, d'un Office liturgique proprement dit, s'y rattachent cependant en quelque façon.

Trois catégories de chant surtout rentrent dans ce groupe : les séquences et cantiques latins, les tropes, les mystères et drames liturgiques.

Les *séquences* (de même que les tropes) se rattachent par leur origine aux joyeux neumes de l'*Alleluia* chanté avant l'Evangile. Elles ont d'ailleurs été composées pour les remplacer ou du moins pour en remplir le rôle. C'est déjà dire qu'elles revêtent un caractère d'allégresse tout particulier accru encore par le mystère de Noël. Je ne serais aucunement surpris, dit M. Léon Gautier, « que les plus anciens (de ces chants) eussent été spécialement composés pour la fête très joyeuse de Noël, et pour la solennité non moins joyeuse de l'Epiphanie, en pleine allégresse des bergers et des mages » (1). C'est dire aussi que leur style et leur musique sont simples; et c'est ce qui les a rendus si populaires. Qui ne connaît la séquence *Laetebundus*, et qui ne tressaille à ses joyeux accents? Il faut citer à côté les charmants « rythmes » médiévaux *Salve Virgo singularis*, *Lux optata claruit*; *Puer natus in Bethleem*, puis le moderne et bien connu *Adeste fideles* (2). Ce dernier est tout à fait dans le genre d'un *cantique populaire*. Il a eu ses devanciers au moyen âge, par exemple dans l' « antienne » *Magnum nomen Domini*, qui est, au fond, un cantique, et dans les chants *Resonet in laudibus*, *Quem pastores laudavere*.

Telle a été la popularité de ces cantiques qu'ils sont jusqu'à aujourd'hui restés en usage même dans certaines contrées protestantes de l'Allemagne, en dépit des défenses royales réitérées il n'y a pas si longtemps.

Voici comment la matinée de Noël s'y passe.

Le peuple se réunit de grand matin à l'église pour célébrer ce qu'on appelle le *Quempas*. Ce mot, en apparence si étrange, vient des premières syllabes du cantique cité, Quem pas*tores laudavere*. Le *Quempas* se compose, en effet, des trois chants latins : 1° *Resonet in laudibus cum jucundis plausibus*; 2° *Magnum nomen Domini* intercalé en guise d'antienne entre les strophes du précédent; 3° la séquence *Quem pastores laudavere*. On intercale après chaque strophe de cette séquence sa traduction allemande et une strophe de l'ancien chant *Nunc angelorum gloria*, également traduit en allemand.

Les *tropes* dérivent historiquement des séquences, qui ne sont, en définitive, que des tropes plus étendus. Ce sont des paroles intercalées dans les textes liturgiques primitifs, destinées à les commenter ou à les développer. Elles peuvent « tantôt précéder les textes préexistants de la vraie liturgie, tantôt les suivre, tantôt enfin se glisser entre toutes leurs phrases et prendre place entre tous leurs mots » (3). Bref, c'est une espèce de glose chantée à la gloire de l'Enfant de Bethléem.

Parmi les nombreux types connus, citons un des plus beaux : le trope commençant

(1) Léon Gautier, *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge*, Paris, 1886, ch. XI.

(2) On trouve ces chants dans le recueil bien connu *Variae preces* de Solesmes. Ce recueil donne *Ecce nomen Domini* au lieu de *Magnum nomen Domini* pour l'antienne.

(3) Gautier, l. c. ch. I.

par *Gaudeamus* et commentant l'Introït de la messe du jour *Puer natus est nobis.*

Voici d'abord le texte primitif de cet Introït tel qu'on le chante encore aujourd'hui dans la liturgie romaine.

« *Puer natus est nobis, et filius datus est nobis, cujus imperium super humerum ejus, et vocabitur nomen ejus magni consilii angelus* ». Suit le 1er verset du psaume 97 : *Cantate Domino canticum novum quia mirabilia fecit. Gloria Patri* etc. (1).

Voici maintenant le même Introït enrichi de son trope :

« Gaudeamus hodie quia Deus descendit de coelis et propter nos in terris. *Puer natus est nobis*, quem Prophetae diu vaticinati sunt. *Et filius datus est nobis.* Hunc a Patre jam novimus advenisse in mumdum *Cujus imperium super humerum ejus*; potestas et regnum in manu ejus. *Et vocabitur nomen ejus* : Admirabilis, consiliarius, Deus fortis, princeps pacis, *magni consilii angelus.* Ps. Cantate, etc. » (2).

Certes, on ne peut nier que les paroles du prophète reçoivent là un surcroît de lumière, pour ainsi dire d'actualité, qui frappe l'intelligence et enflamme le cœur. Ajoutez-y une mélodie contenue dans le ton et dans le style de l'antienne primitive, dans le 7e mode, l'« angélique », et vous conviendrez que c'est là une composition digne de la fête de Noël.

Ce genre de compositions fut très en vogue au moyen âge, et l'on en trouve un nombre considérable dans les recueils du genre.

Il est vrai que toutes n'étaient pas aussi heureuses ni aussi bien placées que celle-ci, et l'on conçoit l'aversion de certains auteurs pour ces « fantaisies » médiévales. Mais on aurait tort, ce semble, de les rejeter en bloc ou d'en condamner le principe. Il y en a beaucoup qui méritent l'attention du littérateur et du musicien. Et quant au principe, n'est-il pas consacré par le chant du *Gloria in excelsis Deo* tel qu'il se chante depuis des siècles? Celui-ci n'est autre chose, en effet, ainsi qu'il a été dit, qu'un trope sur les paroles de l'hymne des anges.

Parmi ces tropes, il y en avait qui, par leur facture particulière et les circonstances dans lesquelles ils furent exécutés, préparaient ou constituaient déja en petit des *drames liturgiques*, genre passionnément cultivé au moyen âge, et dont la même fête de Noël fut surtout la grande inspiratrice.

Mais, avant tout, que sont ces *drames liturgiques*?

Ce sont des représentations dramatiques plus ou moins développées du mystère de la crèche.

Des auteurs en ont fait remonter la première idée à saint François d'Assise. L'histoire rapporte, en effet, que ce saint fit placer une crèche dans l'église, et représenter la scène des bergers, chantant devant la crèche, dans le dessein d'attirer et d'instruire le peuple.

Mais le patriarche séraphique ne fut que le propagateur d'un usage bien antérieur. L'origine doit en être recherchée dans les processions usitées au moyen âge surtout à Noël, et comme nous l'avons vu, dans les chants « tropés » qui les accompagnaient.

Ces processions se faisaient entre l'office des Matines et le début de la Messe; un reste s'en est conservé dans différentes églises et dans différents pays.

(1) « Un enfant nous est né et un fils nous est donné. L'empire repose sur ses épaules, et son nom est Ange du grand Conseil. Ps. Chantez au Seigneur un cantique nouveau par ce qu'il a fait des merveilles ».

(2) Traduction littérale. « Réjouissons-nous aujourd'hui parce que Dieu est descendu des cieux, et pour nous, sur terre, nous *est né un enfant*, que les prophètes ont prédit longtemps. *Et un fils nous est donné.* C'est lui que nous savons maintenant être venu du Père dans le monde, *Son empire repose sur ses épaules*,

Dans certaines églises d'Italie, par exemple, on porte la statue de l'Enfant-Jésus en procession à travers l'église pendant que le jubé exécute une symphonie pour instruments à cordes. La procession étant revenue devant l'autel, l'Enfant-Jésus y est placé dans une crèche, et la messe commence.

Dans quelques églises dominicaines, l'Enfant-Jésus est placé, avant Matines, sur l'autel; on le dévoile à l'Invitatoire, et au *Te Deum* on le porte en procession vers la crèche.

Au moyen âge, la procession se faisait de même vers la crèche, qu'on a dressée derrière le maître-autel, et où se trouve une image de la Sainte Vierge. Un enfant de chœur se met à l'entrée du chœur; il représente l'ange et annonce aux chanoines ou aux moines la naissance du Sauveur. Des moines ou des clercs, représentant les bergers, entrent du bas côté du chœur et se dirigent vers la crèche en chantant *Pax in terris* (*Paix sur la terre*).

Là s'engage un dialogue comme le suivant. DIACRES ou clercs près de la crèché : *Quem quaeritis in praesepe, pastores dicite*; — qui cherchez-vous dans la crèche, bergers, dites? — Des CHANTRES répondent : « *Salvatorem Christum Dominum, infantem pannis involutum, secundum sermonem angelicum;* — le Sauveur, le Christ, le Seigneur, un enfant enveloppé de langes, suivant la parole de l'ange ». — Les DIACRES : « *Voici ce petit Enfant avec Marie, sa mère, duquel le prophète Isaïe a prédit : Voici qu'une Vierge concevra et enfantera un fils. Et vous, allez annoncer qu'il vient de naître.* » — Les CHANTRES : *Alleluia, alleluia. Maintenant nous savons vraiment que le Christ est né sur terre, duquel, vous autres tous, chantez, en disant avec le Prophète* : PUER NATUS EST NOBIS. Ces derniers mots sont le commencement de l'Introït pour la troisième messe (1).

On le voit, le trope primitif s'est élargi, il s'est transformé en une petite scène dramatique, rattachée au texte même de la liturgie, et préparant l'Introït de la Messe. Il n'a plus qu'un pas à faire pour constituer un véritable drame liturgique.

Pour ce faire, on lui donnera une autre place, moins restreinte, dans l'Office sacré; on ne le soude plus à l'Introït; on le chante à Matines après le dernier répons et avant le *Te Deum* qui devra clore dignement ces scènes.

Parmi les drames liturgiques qui représentent directement le mystère de Noël, les plus connus ont pour titre : *L'Adoration des Mages, Les Pasteurs, Les trois Rois.* D'autres s'y rapportent plutôt indirectement, comme les drames de *Daniel* et les *Prophètes du Christ.*

La langue latine et le plain-chant dans lesquels ils ont été composés réussirent à leur conserver un caractère suffisamment austère et ecclésiastique, pour ne pas paraître déplacés dans le cadre sacré où ils figuraient. Mais ils avaient en eux un germe de mondanité qui ne tarda pas à les porter en dehors de l'auguste enceinte des temples. Alors nous y voyons figurer comme acteurs, non plus des clercs, mais des laïques, et ces drames liturgiques sont devenus de simples mystères religieux (2).

et la puissance et le règne sont dans sa main. *Et son nom est* : Admirable, Conseiller, Dieu puissant, Prince de la paix, *ange du grand conseil*. Ps. Chantez, etc. »

(1) Léon Gautier. *Histoire*, etc., ch. XIV.

(2) Cette distinction entre *Drames liturgiques* et *Mystères* a été faite par M. de Coussemaker, *Drames liturgiques*, Paris. Didron, 1861, introduction, p. 8.

III. — Musique de Noel extra-liturgique.

Ce groupe se retrouve dans trois milieux différents : la famille, la rue, le concert.

La fête de Noël au sein de la famille! quelle joie pour les petits et pour les grands! et cela parmi toutes les nations chrétiennes! Ici la crèche, là l'arbre de Noël, là encore l'un et l'autre à la fois! Oui, c'est là qu'est né le *Noël* en langue vulgaire. Avec la langue, le caractère particulier de chaque nation s'est manifesté dans ces cantiques.

Les Noëls français, provençaux, etc., par exemple, ont été généralement composés pour la famille et pour elle seule. Et quelle admirable fécondité de production! que d'inspirations exquises et délicieuses! Qui ne connaît la charmante collection de Solesmes? Les Noëls *Pour honorer les langes, les Bohémiens, le Maître de la grange* chez qui saint Joseph a cherché un refuge, *Quittez pasteurs*, etc., sont des morceaux justement aimés de tous et toujours joyeusement enlevés.

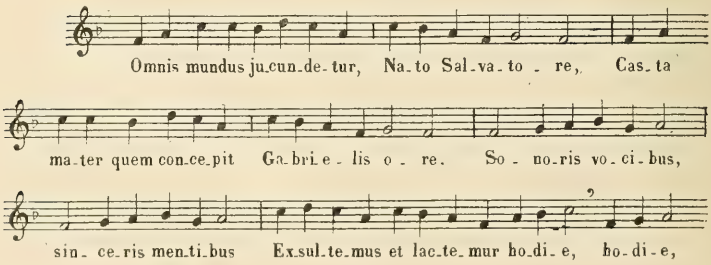
Les Allemands, eux, ont leur *Heiligste Nacht* et leur *Stille Nacht*, etc., à l'accent suave et recueilli. Aussi bien les trouve-t-on dans les livres de cantiques destinés à l'Église d'où ils ont passé dans la famille.

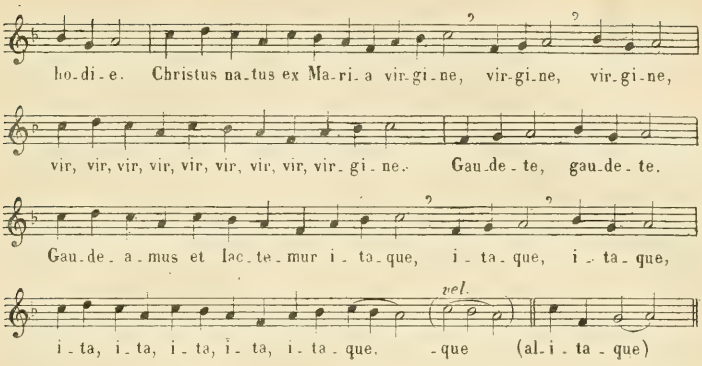
D'autre cantiques, il est vrai, semblent, au contraire, avoir effectué une émigration en sens inverse, au grand chagrin des réformateurs de la musique d'Église. Tel le cantique entendu par feu M. Witt, le créateur de la société de Sainte-Cécile, dans une église de la Souabe bavaroise. Après la consécration, raconte-t-il lui-même, l'organiste faisait un prélude des plus doux et des plus gais! Puis commence un morceau de chant dialogué entre les bergers, écrit en dialecte souabe, accompagné d'une musique sur ces mots :

« *Stephanchen, etwas Neues*! — Petit Etienne, [écoute] une nouvelle! » Le lecteur devine la suite du morceau, et jugera de l'impression causée au grand réformateur allemand.

Mais tandis que la famille est réunie, on entend, du dehors même, des voix argentines, comme celle des anges de Bethléem. C'est, en effet, l'usage de certaines contrées que les enfants, surtout pauvres, vont chanter des Noëls sous les fenêtres de leurs voisins plus favorisés par la fortune, pour recevoir ensuite une récompense justement méritée par ces sérénades pieuses. Sans doute, ce ne sont pas de nouvelles compositions qui se produisent, mais, tombant des lèvres d'enfants dans la « nuit sainte », et au dehors, elles semblent venir toutes fraîches du paradis.

Voici un cantique du moyen âge en usage en Allemagne :





Ailleurs, comme à Rome, avant 1870, les bergers descendaient des monts et venaient des campagnes, pour faire entendre leurs fifres et leurs cornemuses. Qui, à Rome, ne connaissait pas les « pifferari »? Maintenant la municipalité leur a fermé les portes; mais à Naples on les voit encore, ou plutôt on les entend produire leurs concerts improvisés pendant toute la neuvaine de Noël.

Ce sont ces sérénades qui ont inspiré, sans doute, ces morceaux d'ensemble pour instruments d'enfants composés dans les derniers temps, par exemple par Cromberg, et où figurent tous les instruments imaginables ; même la voix du coucou et celle d'autres oiseaux n'en sont pas exclues.

Si la famille et la rue mettent si largement à contribution l'art musical, que fera la salle de concert? Boudera-t-elle à la vue de cet empiétement sur un domaine qu'elle considère comme le sien? Loin de là. Elle s'inspire du mystère d'abord, et puis de ce qu'elle entend partout autour d'elle, à l'église, devant la crèche, dans la famille, pour créer des œuvres d'autant plus parfaites et sublimes qu'elles s'efforcent généralement de reproduire le ton simple et naïf de la fête.

Malgré ce caractère commun à toutes les compositions, on peut distinguer parmi elles des compositions proprement populaires et d'autres plus savantes.

Parmi celles-là, on remarque le *Adeste fideles* avec des harmonisations variées, publiées chez *Novello*, à Londres, ou encore par un auteur français.

Qui ne connaît ensuite et n'aime pas ces vieux Noëls harmonisés par Gounod et d'autres, avec leurs longues notes tenues par les voix, la bouche fermée?

En Allemagne, l'*Oratorio de Noël* du curé Müller jouit d'une légitime popularité. Il se compose de parties instrumentales (piano-forte avec ou sans orchestre), enchaînant des parties vocales de style très simple, et l'auteur y a utilisé différents Noëls, la plupart connus, et les a harmonisés d'une façon intéressante. Le tout — et c'est ce qui en a fait le succès — est exécuté avec des tableaux vivants représentant les scènes commentées par la musique, par exemple : le paradis, l'étable de Bethléem, avec les bergers, etc.

En passant ensuite à la musique plus polyphone, nous rencontrons en Angleterre et en Allemagne d'abord, les oratorios immortels de Haendel et de Bach, le *Messie* et l'*Oratorio de Noël*; puis Lowe, qui, dans son Oratorio *Die Festzeiten*, a écrit sur Noël

des pages charmantes et qui comptent parmi les mieux inspirées de son œuvre ; enfin le *Stern von Bethlehem* de Rheinberger.

Parmi les œuvres des compositeurs français, citons *La Fuite en Egypte* de Berlioz, *La Rédemption* (et le *Bethléem*) de Gounod et celle de César Frank, l'*Oratorio de Noël* de Saint-Saëns, *La Nativité* de Henri Maréchal et *La Nuit de Noël* de Gabriel Pierné.

Récemment, Perosi a réjoui le monde par son bel oratorio *Il Natale*, œuvre qui marque un progrès sensible sur les compositions précédentes du maître italien. La peinture de la nuit de Noël par l'orchestre et le *reclinavit eum in præsepio* du ténor sont, entre autres, des parties inoubliables pour quiconque les a entendues.

Cet aperçu, tout incomplet qu'il soit, fournit une nouvelle preuve de l'importance que les sublimes mystères de la religion ont eue dans le développement historique et esthétique de l'art, et de l'art musical en particulier. Ils sont la source la plus féconde de ses plus sublimes inspirations. DOM HUGUES GAISSER, O. S. B.

Une nouvelle histoire de la musique.

The Oxford history of music, vol. I, The polyphonic period. Part. I, Method of musical art, 330-1330, par *H. E. Wooldridge*, M. A., professeur d'histoire des Beaux-Arts à l'Université d'Oxford. (Un fort vol. de 388 p. avec nombreuses planches musicales et fac-similés, Oxford, Clarendon Press, 1901.)

Voici le premier volume d'une histoire de la musique dont la conception est nouvelle, et qui, soit par la netteté de son plan, soit par la compétence et l'autorité de ceux qui en assureront l'exécution, paraît destinée à un brillant succès. « L'histoire de l'art musical, dit l'éditeur (W. H. Hadow) dans une courte préface, a été jusqu'ici *biographique*. Elle a eu le même esprit que l'épopée, qui fixe notre admiration sur les princes et les héros d'élite, mais nous renseigne peu sur le gouvernement du royaume ou la fortune de l'armée. Cette méthode est intéressante, humaine ; elle est un hommage rendu aux grands maîtres ; mais elle a de nombreux inconvénients : elle laisse d'abord dans l'ombre les œuvres des compositeurs secondaires ; en outre, elle place les compositeurs de génie dans une perspective fausse. L'histoire d'un art, comme celle d'une nation, est autre chose qu'une suite de prouesses individuelles. Elle doit montrer les humbles commencements et le lent progrès des formes de composition. Cela est surtout vrai de l'art musical où règne, plus que partout ailleurs, la loi de continuité ». Dans cette page, que je résume ou traduis librement, nous voyons que la nouvelle histoire s'attachera à l'étude des *genres* et à leur *évolution*. On ne s'étonnera pas qu'il en soit ainsi dans le pays de Herbert Spencer. Les deux premiers volumes, écrits par l'éminent professeur de l'Université d'Oxford, M. Wooldridge, s'étendront jusqu'à la période du déchant, puis exposeront le développement du *contrepoint modal* jusqu'à Palestrina ; le troisième, confié à M. C. H. H. Parry, compositeur distingué, professeur de composition et d'histoire au « Royal College of music », ira de Josquin et Arcadelt (xve siècle) jusqu'à Purcell (xviie siècle) ; le quatrième, écrit par M. J. A. Fuller Maitland, sera consacré au *contrepoint harmonique* (Bach et Hændel) ; le cinquième (M. W. H. Hadow) sera consacré à l'école viennoise, de Haydn à Schubert, et au développement de la grande composition *instrumentale* ; le sixième (auteur : M. E. Dannreuther) décrira l'évolution de l'art *romantique* représenté par Weber au

théâtre, Schumann et Chopin dans la musique de chambre. Les manifestations les plus récentes de l'art sont laissées de côté, comme ne pouvant encore donner lieu à un jugement impartial et définitif; et c'est sous forme de prétérition seulement que sont nommés, dans ce programme, Brahms et R. Wagner, Tchaïkovsky, Dvorak et R. Strauss. « Notre principal objet, est-il dit encore dans la préface, est de suivre les diverses phases du développement de l'art musical, à peu près comme on suit l'évolution d'un langage vivant ».

Tel est, en quelques mots, le plan de l'œuvre. Le cadre est très net, assez large pour que rien de ce qui est musical ne lui demeure étranger. Personnellement, j'avoue que je préférerais une histoire qui ne serait pas conçue dans un esprit exclusivement *musical* (au sens didactique et scolastique du mot), et qui, suivant la méthode appliquée par Taine à la littérature, s'attacherait toujours à montrer le lien de l'art avec les mœurs, l'état de la civilisation, les circonstances de tout genre qui influent sur le sentiment et la pensée des compositeurs. Quand nous sommes aujourd'hui en présence d'une œuvre individuelle, nous cherchons avant tout la personnalité qu'elle exprime; de même, quand nous étudions un genre — le plain-chant, la polyphonie néerlandaise, la symphonie, l'opéra italien, etc... — ne devons-nous pas chercher aussi la personnalité *collective* qu'il traduit et étudier l'état social qui lui a donné naissance? Un universitaire n'a-t-il pas une situation privilégiée pour ce genre de travail? La musique est une floraison; l'historien peut se borner à l'étudier en elle-même, et nous rendre ainsi les plus grands services; mais comme on aimerait une histoire qui retrouverait les racines multiples de l'art dans la vie matérielle, politique, morale et religieuse des diverses nations! En musique, les faits sont trop souvent présentés sans préparation suffisante, comme les règles de la fugue et du contrepoint qui, dès la première page des traités classiques, ressemblent à des axiomes tombés du ciel. — Mais un auteur doit être jugé sur ce qu'il a fait, et non sur ce qu'il aurait pu faire ; aussi bien, dans le programme de l'Histoire d'Oxford, il y a quelques déclarations qui semblent promettre de nous satisfaire sur le point que je viens d'indiquer; et le premier sentiment que doivent inspirer les débuts de cette œuvre de longue haleine, est un sentiment de reconnaissance.

En effet, le volume que vient de faire paraître M. le professeur Wooldridge et dont le titre est reproduit en tête de cet article, a trois caractères qui le recommandent suffisamment à tous les lecteurs : il est scientifique, et en même temps très clair ; en outre, il contient un grand nombre de documents importants, réunis, traduits et commentés souvent pour la première fois, sur les plus anciennes formes de la composition : *déchant*, *organum*, *rondel*, *hoquet*, *conduct*, etc. Plus de la moitié du volume (p. 175-388) est consacrée à l'étude de ces humbles commencements de l'architecture musicale, que l'auteur classe de la manière suivante : 1° Compositions où toutes les parties ont les mêmes paroles (*Organum communiter sumptum*, *Cantilena*, *Rondel* ou *Rota*) ; 2° Compositions où chaque partie a un texte spécial (*Motet*) ; 3° Compositions où toutes les parties n'ont pas de paroles (*Hoquet*, *Conduct*, *Organum purum*). Les exemples musicaux, beaucoup plus étendus que le texte littéraire, et souvent accompagnés d'un fac-similé phototypique, ont été pris à la Laurentienne de Florence (p. 189-309 et 357-370), aux bibliothèques du British Museum et de Cambridge (p. 309-324 et *passim*) aux bibliothèques de Cambrai (p. 325) et de la Faculté de médecine de Montpellier (p. 373 à la fin). Quelques-uns avaient été déjà reproduits par M. E. de Coussemaker dans son *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*. En somme, c'est la Laurentienne qui a fourni le contingent le plus riche ; et les circons-

tances suivantes veulent que ce soit pour le plus grand plaisir de ceux qui s'intéressent particulièrement à la musique française.

Le manuscrit de la bibliothèque de Florence généralement connu sous le nom d'*Antiphonarium mediceum* contient un grand nombre de compositions vocales à 2, 3 et 4 parties (écriture du XIIIe siècle). Or, cette collection a été identifiée avec une série (ou partie de série) de six volumes connus pour avoir appartenu à la bibliothèque musicale de Notre-Dame de Paris, au milieu du XIIIe siècle. Voici comment cette identification a pu être faite. L'auteur anonyme d'un traité *De mensuris et discantu*, dont le manuscrit se trouve au British Museum (Royal MSS. 12. c. 6) donne la liste de six volumes qu'il a probablement vus lui-même dans la « librairie » de la cathédrale de Paris. Déjà, le Dr Wilhelm Meyer, professeur à Göttingue, étudiant le manuscrit de Florence, avait été frappé de l'analogie que présentait le titre de certaines pièces avec les indications données par l'auteur anonyme, sur la collection de Paris; il avait consigné ses observations dans une brochure parue en 1898 et intitulée : *L'origine du Motet*. M. le professeur Wooldridge, utilisant cette découverte, la met à l'abri de toute contestation en publiant sur deux colonnes (p. 12 et 13) le texte des manuscrits de Florence et du British Museum ; et comme le manuscrit de Florence est, à ses yeux, une des sources les plus riches d'inédits, il en résulte que son livre ajoute, pour nous, à un intérêt scientifique, un intérêt patriotique : il nous permet de croire que, dès le moyen âge, la musique française commençait à se répandre à l'étranger, et que son magnifique essor, au XVIe siècle, ne fut pas sans préparation.

Un mérite, d'ordre plus général, du livre de M. Wooldridge, c'est qu'il expose très clairement, et d'après le texte des théoriciens (p. 102-169), en usant de tableaux qui parlent aux yeux, les règles de l'écriture musicale au moyen âge; ceux qui ne sont pas encore familiers avec ce sujet pourront s'épargner, en le lisant, des recherches souvent difficiles et auront en main tout ce qui est nécessaire pour déchiffrer et traduire en notation moderne les vieux monuments de l'art musical. Cette partie du livre est supérieurement traitée ; je reprocherai même à l'auteur (sans exprimer, cette fois, une simple préférence, et en restant au point de vue où il s'est placé lui-même), d'avoir presque absorbé tous ses efforts dans cette étude. En somme, ce volume est consacré au déchant, au *cantus mensurabilis*; la musique dite « grégorienne », et la musique grecque, dont il est parlé dans les pages 1-24, ne sont prises en considération que dans la mesure où elles font connaître les origines (ch. I) et les matériaux (ch. II et III) de la polyphonie. Cette introduction est insuffisante; il me semble qu'il y a là une singulière lacune. Que la théorie de la musique grecque soit exposée en quelques pages, soit; mais pourquoi le plain-chant n'est-il pas étudié pour lui-même, comme une « époque » capitale de l'histoire de l'art ? Il méritait à lui seul un volume; et il ne manquait pas, en Angleterre, de gens compétents — tels que le Rév. W. H. Frere — pour l'écrire. Il me paraît très regrettable que le dessein de présenter surtout « l'évolution » de l'art ait abouti à une pareille disproportion dans le développement des diverses parties du programme. On peut regretter aussi l'absence d'indications bibliographiques (travaux récents). Cette omission paraît être systématique et on croit en deviner la cause. Une bibliographie complète du plain-chant exercerait pendant plusieurs années la patience d'un Ulysse Chevallier et demanderait trois ou quatre volumes; on comprend alors que l'historien écarte résolument tous les ouvrages de seconde main pour être seul devant son sujet et n'étudier que les sources. Mais il y a des ouvrages, publiés au XIXe siècle, qui sont aussi importants que des sources, car on y trouve des photographies de documents essentiels; et puisque, dans ce

premier volume de M. Wooldridge, on rencontre les noms de Coussemaker, de Meyer... on s'étonne de n'y pas voir cités les Bénédictins de Solesmes et les savants qui, en Angleterre, ont dirigé les belles publications de la *Music medieval Society*.

En somme, l'*Histoire de la musique* commencée à Oxford, est une très sérieuse et très utile publication, plus accessible au public français, à cause de sa clarté, que la plupart des travaux de détail publiés en Allemagne, et que nous suivrons avec grand intérêt ; puisse un tel travail inspirer quelques réflexions à ceux de nos professeurs français qui, ayant la charge d'enseigner « l'histoire des Beaux-arts », ne se croient nullement obligés à s'occuper de la musique ! J. C.

Notice sur deux Manuscrits de Musique de Luth, de la Bibliothèque de Vesoul.

Il est reconnu aujourd'hui que les recueils de compositions destinées au luth sont au nombre des documents les plus utiles à consulter pour l'histoire des origines de la musique moderne. On sait, en effet, qu'avant l'avènement du clavecin le luth était par excellence l'instrument universel, propre, semblait-il, aussi bien à rythmer les mouvements de la danse, qu'à soutenir la voix des chanteurs ou des diseurs de vers, et qu'à faire valoir la virtuosité des solistes. Étudier sa littérature, c'est donc en même temps remonter aux sources de l'art instrumental, et pénétrer dans l'intimité des anciennes assemblées de musique ; c'est découvrir les racines profondes de certaines formes artistiques, et savoir de quel aliment esthétique s'entretenait l'intelligence de nos lointains ancêtres. A ce dernier point de vue, il sera surtout intéressant de feuilleter des recueils formés par un ou plusieurs luthistes pour leur usage personnel, sans dessein de publication, et plutôt au jour le jour, selon leurs rencontres ou leurs préférences, que d'après un plan méthodique. En décrivant deux manuscrits de la fin du XVIe siècle, qui portent évidemment ce caractère, et que leur situation dans une bibliothèque de province rend moins accessibles que d'autres aux travailleurs, nous espérons ne pas apporter une contribution inutile à l'étude de l'ancien art musical.

Ces deux manuscrits, à la confection desquels ont successivement coopéré plusieurs personnes, mais qui en dernier lieu ont été possédés par le même musicien, appartiennent à la bibliothèque de la ville de Vesoul (Haute-Saône). Nous les y avons découverts en 1887 dans des lots d'ouvrages imprimés, non encore classés à cette époque (1). Les cotes 698 et 711, que portaient alors les deux manuscrits, et par lesquelles nous les avons désignés dans une précédente étude (2), devaient être modifiées le jour où les volumes reviendraient à leur vraie place, parmi les manuscrits et dans la réserve de la bibliothèque. Lorsque nous pûmes de nouveau les étudier, en 1901, ils étaient numérotés 9287 et 711, et ces cotes étaient encore provisoires, le bibliothécaire actuel, M. le professeur Stuff, procédant précisément à une refonte générale du catalogue. Faute donc d'un chiffre définitif, nous emploierons les lettres A et B pour distinguer les deux recueils.

(1) Ce fait explique comment ils n'ont pas été mentionnés dans le Catalogue des mss. de la bibliothèque de Vesoul, qui a été dressé par M. Jules Gauthier, archiviste du Doubs, et publié dans le tome VI du *Catalogue général des Mss. des Bibliothèques publiques des départements*.

(2) *Notes sur l'histoire du luth en France*, 1900, in-8°, extr. de *la Rivista musicale italiana*, vol. V et VI.

*
* *

Le volume A (coté jusqu'ici 711) est un petit in-4° (hauteur 0m20, largeur 0m16) de 96 feuillets non chiffrés, contenant sur chaque face six portées de six lignes ; la ligne inférieure de la dernière portée se trouve en quelques feuillets supprimée ou entamée, soit par une erreur de réglage, soit par la maladresse d'un relieur d'ailleurs peu habile, et qui s'est contenté de recouvrir les cahiers de papier d'une feuille mal tendue de parchemin. Aucun titre, aucun nom de rédacteur ni de possesseur ne se lisent au dehors ni au dedans du volume. L'écriture, la notation et le choix des morceaux différencient avec une égale précision le travail des luthistes qui ont l'un après l'autre rempli les pages réglées.

Le premier de ces musiciens inconnus note ses pièces selon le système de la *tablature française*, tel que l'avaient modifié les luthistes de la fin du XVIe siècle, c'est-à-dire par *lettres enfilées* (1) sur une portée de six lignes, la ligne supérieure représentant la chanterelle. Il exprime les valeurs par les figures ordinaires de la notation musicale. Il inscrit tantôt en français, tantôt en italien, les titres des morceaux. Il les groupe selon leur forme, par séries de pièces de même genre, laissant entre chaque série un petit nombre de feuillets blancs. Sa part dans le contenu du manuscrit est ainsi constituée :

Fol. 1 à 11 : deux *passages ; Bergamasque ; Prélude ; Passe meze ;* autre *Passe meze* suivi de sa *Gaillarde; Pavane d'Espagne*, suivie de son *double ; Ballet Une jeune fillette; l'Espagnolette; Gaillarde; la Barrière* (en partie raturée) ; *Passe mezo romanesque*, suivi de ses trois *Gaillardes;* autre *Passe mezo.*

Fol. 39 à 41 : quatre *Voltes ;* quatre *Courantes ;* une cinquième *Volte.*

Fol. 45 à 55 : trois *Branles*, dont le premier porte à la fin l'indication « primo brando del Lorenzino » ; quatre *Branles gays ;* un *Branle double.*

Le répertoire de ce premier luthiste est, on le voit, formé d'airs à danser. Leur extrême simplicité harmonique n'exigeait de l'exécutant qu'une habileté moyenne, et tout au plus quelque légèreté dans les passages en notes de petites valeurs qui ornaient ou variaient une mélodie principale, souvent gracieuse. La seule de ces petites pièces qui porte un nom d'auteur, le « Primo brando del Lorenzino », fut imprimée plus tard, en 1603, au fol. 140 ve du célèbre *Thesaurus harmonicus* de Besard. Il en est de même pour deux petits « Branles gays » anonymes, qui se trouvent au fol. 51 du manuscrit, et, réunis en un seul, au fol. 143 vo du gros volume de Besard, et qui se font remarquer par la basse contrainte *Fa, ut, fa,* marquant invariablement les trois temps de chaque mesure, et accompagnant parfois un peu rudement un motif d'allure coulante et populaire (2).

Nous traduisons en entier et littéralement le *Passe mezo Romanesque* et les trois *Gaillardes* qui lui font suite, en forme de variations.

Aux ff. 10 vo et 12 du ms, la même tablature par lettres enfilées sert à la notation d'un *Branle simple* et d'une pièce vocale transcrite, dont le titre est donné en marge : *Di gran valor a 3, Ghinolfo Dattari* (3). D'après l'aspect de l'écriture, il nous semble douteux que ces deux pièces proviennent du premier possesseur du manuscrit.

(1) Au lieu de lettres *intercalées entre les lignes*, autrement dit dans les *espaces* d'une portée de cinq lignes, comme au temps d'Albert de Ripe, Adrien Le Roy, et autres (1550 environ).

(2) Malgré la ressemblance des titres, la *Pavane d'Espaigne* du ms. n'a point de rapports avec la *Pavane Espagnole* du recueil de Besard (fol. 103).

(3) Cette pièce figure en tête du recueil de Ghinolfo Dattari, de Bologne, intitulé *Le Villanelle a tre, a*

La part du dernier possesseur dans la rédaction du recueil est de beaucoup la plus considérable. Selon toute apparence, ce luthiste a commencé son travail au milieu du volume, en partant du fol. 56 v°, et en datant sa première page du 27 juin 1598. Après quoi, revenant en arrière, il a utilisé les feuillets laissés en blanc par ses prédécesseurs, et jusqu'aux portées que ceux-ci avaient négligées au bas de certaines pages. C'est ce que prouve notamment l'inscription, grattée, mais encore lisible, *aoust 1598*, au fol. 20 v°.

La tablature dont se sert ce dernier luthiste se compose de *chiffres enfilés* sur six lignes : on serait donc tenté tout d'abord de se croire en présence d'une notation étrangère, puisque tels étaient à cette époque les éléments de la *tablature italienne;* mais l'on ne tarde pas à reconnaître qu'il s'agit d'une forme exceptionnelle de la *tablature française*, car la chanterelle y est bien représentée par la ligne supérieure de la portée, ce qui est de règle dans la notation française de luth, l'italienne, comme l'on sait, plaçant au contraire la chanterelle à la ligne inférieure de la portée. Les signes de valeur varient. Pour les premiers morceaux inscrits (à partir du fol. 56 v°), le luthiste emploie les formes graphiques de la notation musicale ordinaire; ensuite il se contente de marquer les simples *queues*. Il se sert de la langue française pour les explications qui accompagnent quelques morceaux (1), et ajoute des titres français au-dessus de certaines pièces munies de titres italiens par le premier possesseur. Il ne se distingue pas moins de celui-ci par le choix des morceaux que par la notation. Exécutant plus habile ou musicien plus instruit, il donne toutes ses préférences aux transcriptions de pièces d'orgue et de pièces vocales polyphoniques. La liste des œuvres copiées de sa main dans le manuscrit montrera qu'il allait aussi loin que possible dans la voie de la transcription instrumentale.

Des ff. 56 v° à 69 v°, il note un arrangement pour luth de treize *Ricercari* à quatre parties de Costanzo Antegnati, composés originairement pour l'orgue, et qui, à notre connaissance, n'ont pas été retrouvés jusqu'ici dans leur forme primitive (2). Selon l'usage des organistes italiens de cette époque, chaque morceau porte un titre particulier, que le luthiste a soin de conserver, en écrivant, en tête du premier : « *Libro primo. Ricercar* 1 *a* 4. *Costanzo Antegnati. La Capitana* », en tête de chacun des suivants, les mots « *Ricercar a* 4 », le numéro d'ordre et le titre : 2, *la Solda;* 3, *la Lana;* 4, *la Foresta;* 5, *la Longhena;* 6, *la Pellegrina;* 8, *la Secca;* 9, *la Spina;* 10, *la Martinenga;* 11, *la Calina;* 12, *la Morara;* 14, *la Guarina;* 15, *la Zecca* (3).

La mention du nom de l'auteur manque sur d'autres pièces instrumentales, contenues dans les ff. 81 v° à 92, et présentées sous les titres suivants : fol. 81 v° : « *Canzon sesta, l'Alcenagina; sopra Vestiva i colli* ; fol. 82 v° et suiv., *Canzon prima, la Rovatina*; 2, *l'Ardina*; [3] *la Galluppa;* 4, *la Rustica* [sopra] *Vitam æternam;* 5, *la Pomponazza*; 7, *la Guamina;* 8, *la Banchierina;* 9, *la Camerina, sopra Veni*

quattro, e a cinque voci, publié à Venise, par Girolamo Scotto, en 1568. Voy. E. Vogel. *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens*, 1892, t. I, p. 199.

(1) Par exemple « Retournez à telle signe . 𝄋 . Recommencés au commencement à tel signe .. et finés à tel marque ○ ».

(2) Fétis (*Biogr. univ. des mus.* I, 111 . A. G. Ritter (*Zur Geschichte des Orgelspiels*, 1884, p. 11 et), et M. Eitner (*Quellen-Lexikon*, t. I, 1900, p. 195) ne connaissent pas même le titre de cette œuvre d'Antegnati. En tête de son op. XVI, *l'Antegnata, intavolatura de Ricercari d'organo*, imprimé en 1608, Antegnati plaçait une dédicace où il se disait poussé par ses amis à publier les travaux de ses dernières années, pour offrir au monde quelque chose de meilleur que l'œuvre de sa première ardeur juvénile. Cette phrase, citée dans le *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, t. I, 1890, p. 330, se rapporte probablement au *Libro primo de Ricercari*.

(3) Le luthiste s'est abstenu de transcrire les n°s 7 et 13.

dilecte mi; 11, *la Organistina bella, in echo* (1). » Un bibliographe plus habile ou plus heureux que nous parviendra sans doute à déterminer, à l'aide de ces dénominations particulières de chaque morceau, le titre général du recueil d'après lequel notre luthiste a exécuté sa transcription ou sa copie. La pièce inscrite sous le n° 7, *la Guamina*, est une œuvre de Giuseppe Guami, qui a été plusieurs fois réimprimée (2).

Nous choisissons dans cette série le n° 11, *la Organistina bella*, qui donnera tout à la fois un exemple de l'habileté d'exécution à laquelle parvenaient certains joueurs de luth, sous le rapport de la plénitude harmonique, et un échantillon du procédé de l'*écho*. Ce moyen d'effet, tout extérieur, avait acquis une grande vogue vers la fin du XVIe siècle. Il était d'un emploi fréquent dans les madrigaux et les motets à deux chœurs de l'école vénitienne, et les progrès de la virtuosité pouvaient en permettre l'introduction dans la musique d'orgue ou de luth. Notre manuscrit désigne soigneusement toutes les oppositions de *piano* et de *forte* qui doivent se succéder au cours de la Canzone, et qui justifient la mention : *in echo*, ajoutée à son titre.

Au f. 94 v°, le même luthiste a noté encore un *Ricercar* anonyme. Trois petits préludes, intercalés aux ff. 44, 49 et 53, complètent la partie purement instrumentale de son répertoire. La partie vocale, c'est-à-dire les transcriptions pour luth de compositions vocales à plusieurs voix, comprend 54 pièces, dont 43 portent le nom d'Orlando de Lassus; le reste se divise entre Horatio Vecchi (2 pièces), André Rota (2), Leone Leoni (2), Claudio Merulo, Tiburtio Massaino et Valerio Bona (chacun une composition) ; deux morceaux sont anonymes (3), et tous, bien entendu, sans autres paroles que les premiers mots servant de titres. Nous en dressons la liste d'après l'ordre numérique des feuillets, sans revenir sur la date d'inscription dans le volume :

Fol. 11. *Et boire à la fontaine, à 5. Horatio Vecchi* (4).

Fol. 12 v° *Missa à 5. Nuncium vobis. Tiburtium Massainum. Liber primus.* (Kyrie et Christe, Et in terra, Qui tollis, « Passaige », Patrem, Crucifixus à 3, Et in spiritum à 5, Sanctus, Agnus Dei) (5).

Fol. 18 v° *Benedic. Domine nos. à 5. Andreæ Rotæ. Liber secundus* (6).

Fol. 19 *Agimus tibi gra* [ti] *as. à 5. Andraæ Rotæ.*

Fol. 19 v° (continué sur les portées inférieures des ff. 20 et 22). *Magnificat à 8. Claudio Merulo* (7).

(1) Le n° 10 est omis par le luthiste.

(2) Elle est placée la première dans le livre d'orgue de Guami, intitulé *Partitura per sonare delle Canzonette alla francese,* publié à Venise, chez Giac. Vincenti, en 1601, et dont un exemplaire existe au Liceo musicale de Bologne. Aucun autre morceau de ce livre, dont M. L. Torchi a bien voulu nous copier la table des matières, ne fait partie de la série contenue dans le manuscrit que nous décrivons. *La Guamina* a été réimprimée à Bâle, en 1617, dans le recueil de Joh. Woltz, *Nova musices organicæ Tabulatura, das ist : eine neue Art teutscher Tabulatur*, etc. — A.-G. Ritter, ouvr. cité, 2e partie, n° 5 des exemples notés, et L. Torchi, *la Musica istrumentale in Italia,* dans la *Rivista musicale italiana,* vol. V, p. 469, ont de nos jours réimprimé *la Guamina* en notation moderne. La publication de Ritter, qui est intégrale, a été faite d'après le recueil de Joh. Woltz; celle de M. Torchi, qui se borne au début du morceau, a été faite d'après l'édition de 1601 des *Canzonette* de Guami. Cette différence de source explique les différences sensibles des deux publications.

(3) On verra plus loin que l'un des deux est de Leone Leoni.

(4) Cette pièce forme la seconde partie de la chanson « J'ai vu le cerf du bois saillir », imprimée dans l'œuvre d'Hor. Vecchi, *Selva di varia recreatione,* etc., à Venise, chez Angelo Gardano, en 1590, et de nouveau en 1595; réimprimée à Nuremberg, en 1600 (Voyez Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens*, t, II, p. 267, 269, 284); publiée en partition par M. Weckerlin (*Bibl. du Conserv. Catalogue de la réserve*, p. 417).

(5) Le premier livre des messes de Tiburtio Massaino parut à Venise, chez Angelo Gardano, en 1578, puis, en nouvelle édition, à Venise, chez Ricciardo Amadino, en 1595.

(6) Le second livre des motets d'André Rota fut imprimé à Venise, chez Ang. Gardane, en 1595.

(7) Nous ne connaissons pas l'édition originale des *Magnificat* de Claudio Merulo.

Fol. 20 v° *Non e lasso un morire. A 5. Leon Leoni. 2 Cant.* (1).

Fol. 23 à 38 v°, œuvres d'Orlando de Lassus toutes désignées par leurs titres avec le prénom « Orlando » ou l'abréviation « Orl. »; ce sont : *Le vray amy*, — *Le temps passé* (à 4 voix), — *Te spectant Reginalde*, — *Ut radios* (à 5 voix), — *Petite folle*, — *Trop endurer*, — *O tems divers*, — *Du corps absent*, — *J'ay cherché la science*, — *La mort est jeu*, — *Il estoit une religieuse*, — *Si froid et chault*, — *Vray Dieu disoit une fillette*, — *Fuyons tous d'amour le jeu*, — *Hastez-vous de me faire grace*, — *Mes pas semés*, — *Le temps peut bien*, — *Bonjour mon cœur*, — *Margot laboures les vignes*, — *Ce faulx amour*, — *En m'oyant chanter*, — *Je ne veux rien*, — *En un lieu où l'on ne voit goutte*, — *Avec vous mon amour*, — *Je l'ayme bien*, — *Un jour vis un foulon*, — *Las voulez vous qu'une personne chante* (tous à 4 voix).

Fol. 45, *Si le long temps*, à 4, Orlando (de Lassus).

Fol. 70 v° à 80 v°, nouvelle série de compositions d'Orlando de Lassus : *Un advocat*, — *Helas quel jour*, — *Je suis quasi*, — *Si par souhait*, — *Un doux nenny*, — *Deus qui bonum vinum*, — *Monsieur l'abbé*, — *Soyons joyeux*, — *Ardant amour*, — *A ce matin*, — *En espoir vis*, — *Si vous n'estes en bon point* (tous à 4 voix), — *Sur tous regrets*, — *Las me faut-il tant de mal supporter*, — *Le rossignol*, (à 5 voix) (2).

Fol. 92 v° *Misser. San Martin. A 5* » (3).

Fol. 93. *Mentrempia mano tenta. A 5. Leon Leoni.*

Fol. 93 v° *Cintia il soave et odorato. A 5* [L. Leoni] (4).

Fol. 95 v° *Conceptio tua, à 4. Valerio Bona* (5).

Fol. 96 v° *Cicirlanda che comanda, à 5, Horatio Vecchi* (6).

Toutes ces transcriptions nous paraissent avoir été effectuées par le luthiste même qui les a inscrites dans le manuscrit, les traduisant en tablature selon la méthode très simple qu'Adrien Le Roy avait enseignée dans son *Instruction* imprimée, et que de nombreux praticiens avaient employée avant lui (7). Cette méthode, qui consistait à noter d'abord en tablature la première voix, seule, de la composition choisie, et ensuite à y joindre les trois autres une à une, aussi fidèlement que le permettait le doigté de l'instrument, cette méthode était une sorte de *mise en partition*, dans laquelle la substitution de la *tablature de luth* à la notation proprement dite transformait radicalement l'aspect de l'œuvre. Nous reviendrons plus loin, avec des exemples à l'appui, sur la question des transcriptions. Avant de fermer le manuscrit A, nous devons encore signaler la présence, à l'intérieur de la couverture, d'un fragment de

(1) Ce madrigal de L. Leoni fut imprimé dans son *Primo libro de Madrigali a cinque voci*, Venise, Ang. Gardano, 1588. Voy. Vogel, ouvr. cité, t. I, p. 366.

(2) Il est difficile de deviner de quelle édition vocale des chansons de Lassus le luthiste s'est servi pour son arrangement instrumental. On peut remarquer cependant que tous les morceaux qu'il a choisis se trouvent (en se succédant souvent dans le même ordre) dans l'édition de 1570 des Mélanges : *Mellange d'Orlande de Lassus, contenant plusieurs chansons, tant en vers latins qu'en Ryme francoyse*, etc., Paris, Le Roy et Ballard, 1570. Voy. Eitner, *Chronol. Verzeichniss der gedruckten Werke von H. L. von Hassler und Orl. de Lassus*, Berlin, 1874, in-8.

(3) Nous n'avons pu découvrir l'original de cette composition.

(4) Ces deux morceaux sont tirés du *Primo libro de madrigali à cinque voci*, de Leoni, qui a été cité plus haut.

(5) Nous n'avons pu déterminer à quelle édition vocale était empruntée cette pièce.

(6) Cette chanson de Vecchi se trouve dans le même recueil que celle précédemment citée. [illegible] cerf : (*Selva di varia ricreazione*, etc., 1590, 1595).

(7) La première édition de l'*Instruction* de Le Roy n'a pas été retrouvée. Sa traduction anglaise par J. Kingston, publiée en 1574, est à la Bibliothèque nationale.

messe à 4 voix, sans titre et sans nom d'auteur (« Amen, Et vitam venturi seculi, Amen »), dont l'écriture, très négligée, diffère de celle des luthistes qui ont travaillé au manuscrit lui-même.

*
* *

Le manuscrit B (autrefois coté 698, et actuellement, mais d'une manière provisoire, 9287), est un in-8 oblong (de 0m145 de hauteur sur 0m208 de largeur) formé de cahiers de papier réglé dont chaque page contient 4 portées de 6 lignes, et qui ont, comme pour le manuscrit A, été reliés avant d'être remplis. Les premiers feuillets ont été arrachés, ainsi que le dos et le plat supérieur de la reliure; le dernier plat, qui subsiste, est en veau brun, gaufré à froid d'un charmant encadrement en style Renaissance; il porte les débris de quatre rubans de soie qui servaient de fermoirs. Quelques feuillets ont été également arrachés vers le milieu du volume. Il reste en tout 162 ff. non chiffrés, pour lesquels nous avons supposé une pagination conforme à l'état actuel du manuscrit.

Comme le manuscrit A, le manuscrit B a appartenu à plusieurs musiciens qui ont l'un après l'autre travaillé à le remplir. Le premier se servait de la *tablature italienne* ordinaire, en chiffres enfilés sur 6 lignes, la chanterelle à la ligne inférieure. Il indiquait les valeurs tantôt par les figures des notes, tantôt et plus fréquemment par les queues seulement. Il faisait usage du latin ou de l'italien, plutôt que du français, lorsqu'il ajoutait aux morceaux quelque explication. Sa part dans le total des pièces contenues dans le manuscrft est de 76, qui ne portent pour la plupart pas de titre ni de nom d'auteur, et qui sont groupées par séries. Les ff. laissés vides entre ces séries ont été plus tard utilisés par les autres possesseurs du volume.

Le feuillet qui, par suite de la mutilation du manuscrit, se trouve aujourd'hui le premier, contient au recto la fin d'un *Ricercar*, et au verso, *l'admiralle*, *galliarde*. Ensuite viennent : fol. 240, *Galliarde el Molinaro;* ff. 9 à 12, trois pièces sans titres; ff. 16 à 19, quatre pièces sans titres; f. 20 v° *Ongni ver me aluno venero;* f. 21, *Amor se doxa mor la doglia;* f. 22, *R. damor* (R = *Residuum*, fin); f. 25 à 28, quatre pièces sans titres; f. 33 v° *Ricercar*; ff. 34 v° à 41, *Recercar xvj à xviiij;* à la fin de ce dernier, les mots : « *Ista est xviiij a qua erat incipiend.* » ; f. 43 v° R. xv; ff. 46 v° à 65, dix pièces sans titres ; f. 66 v°, une pièce sans titre, en marge de laquelle le troisième possesseur du ms a ajouté : *Le content est riche en ce monde, à 4, Crecquillon* (1); ff. 67 v° à 75 v°, six pièces sans titres ; f. 77 (après un certain nombre de ff. arrachés), la fin d'une pièce sans titre; f. 77 v°, une pièce sans titre; ff. 78 v° à 104 v°. 23 pièces portant, avec la lettre R. (Ricercar), les chiffres 0 à 22, plus, pour le n° 2, les mots *C'est à grant tort*, et, pour le n° 3, *Languir* (2); f. 106, pièce suivie des mots *finis le berger* (3); f. 107, pièce suivie des mots *finis Maudite soit la mondaine richesse qui m'a osté ma maistresse*, *Roy* (4); f. 109, *Præludium* ; f. 109 v°, pièce sans titre, en marge de laquelle une autre main, celle, vraisemblablement, du troisième possesseur, a ajouté : *La Bataille, à 5, Jannequin* (5); fol. 117, pièce sans titre; fol. 119 v°, pièce précédée du titre abrégé *Pt. rex* et suivie d'une 2. *ps* (*secunda pars*); fol. 123 v° *Rex*

(1) Nous ne connaissons pas l'édition originale de cette chanson de Crecquillon.

(2 et 3) Ce sont les titres de chansons plusieurs fois mises en musique par divers compositeurs.

(4) Ce texte, mis en musique par Claudin de Sermisy, a été imprimé en 1573 dans le *Second Recueil des Recueils de Chansons*, d'Adrien Le Roy. Le mot Roy, dans le manuscrit B, pourrait donc n'être que l'indication de l'imprimeur. Voy. pour ce Recueil, Eitner, *Bibliographie der Musiksammelwerke*, p. 185.

(5) On sait que Jannequin avait écrit sa chanson à 4 voix ; une cinquième voix, facultative, y fut ajoutée par Verdelot.

ant. David; fol. 125, *de Margnano*, avec le titre complété en marge par le troisième possesseur : *la Bataille, à 5, Jannequin un ton plus haut*, et à la fin, fol. 127 *finis prime partis*; la seconde partie de la chanson n'y est pas jointe; fol. 133, *Adspicias*, morceau accompagné de paroles latines (*Adspicias utinam, quæ sit scribentis imago*, etc, Ovide, Héroïdes, ep. VII), mais dont la notation cependant uniquement instrumentale peut faire supposer une déclamation soutenue par les accords du luth (1); fol. 138, *Stabat mater, à 5, Josquin de Prés;* fol. 143 v° *Amours p* [ar] *t* [e] *s;* fol. 144 v°, *Rigueur me bat, faictes moy la vengeance*; fol. 145 v°, pièce sans titre.

Le premier rédacteur du manuscrit B composait donc principalement son répertoire de *Ricercari* et de transcriptions d'œuvres vocales; les deux genres se confondaient jusqu'à un certain point, puisque les *Ricercari* étaient en général imités librement de compositions vocales, et que la plupart d'entre eux pourraient, au prix de minutieuses recherches, être rapprochés de chansons ou de motets à plusieurs voix. Lorsque, d'ailleurs, l'œuvre vocale ne se transformait pas en Ricercar, et que le luthiste semblait s'enfermer dans le simple rôle d'adaptateur, en se bornant à la transcription littérale de son modèle, la nature de l'instrument auquel elle se trouvait tout à coup destinée lui imposait une complète transformation. Non seulement la superposition des parties mélodiques se perdait entièrement dans une exécution *par accords*; non seulement leurs rythmes individuels disparaissaient dans la symétrie forcée d'une mesure uniforme à laquelle des barres de séparation servaient désormais de points de partage (2); mais, pour remédier au peu de durée des sons, tels que pouvait les engendrer un instrument à cordes pincées, les virtuoses s'ingéniaient à dédoubler les notes longues, à intercaler entre elles des notes de passage et d'ornement. Le choix de ces dessins accessoires, quoique réduit à un nombre restreint de formules convenues, était encore assez large pour que, d'une transcription à l'autre, la même œuvre prît un aspect quelque peu différent.

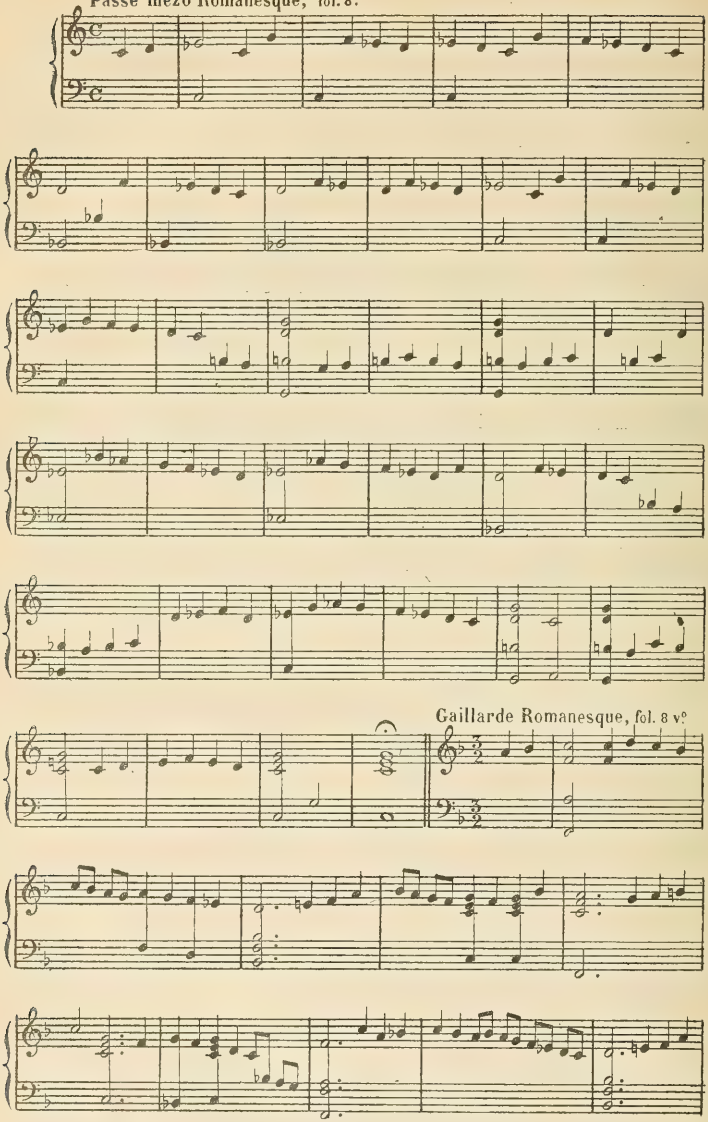
(*A suivre.*) MICHEL BRENET.

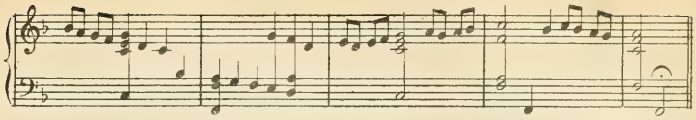
(1) Nous avons publié le début de cette pièce dans nos *Notes sur l'histoire du luth en France*.

(2) C'est avec le dessein de conserver ces deux traits caractéristiques de physionomie de la musique de luth, que nous avons adopté, dans nos traductions de la tablature en notation moderne, le système de reproduction littérale, au lieu de chercher à reconstituer les parties, ainsi que le font plusieurs de nos confrères, qui visent un but différent.

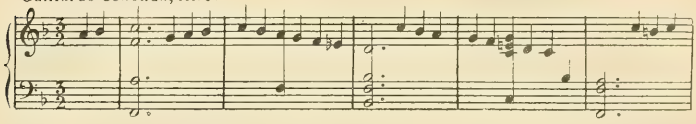
N. B. — Dans les citations reproduites à la suite de cet article, p. 449, l. 10, mesure 6, au 3e temps, lire *do* naturel au lieu de *si* naturel.

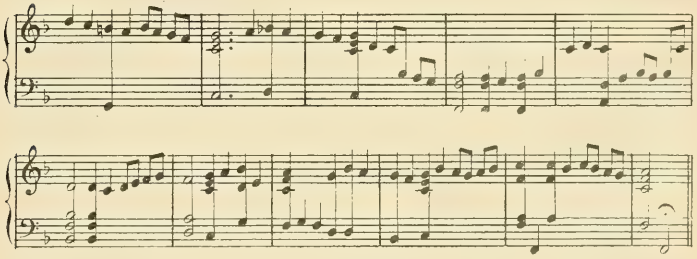
1 Passe mezo Romanesque, fol. 8.



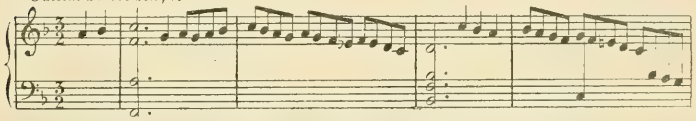


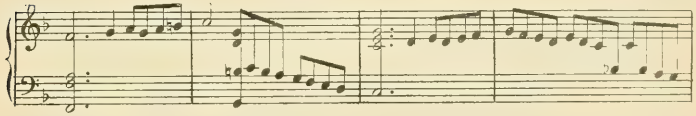
Gaillarde seconda, fol. 9.

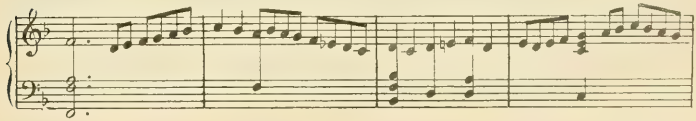


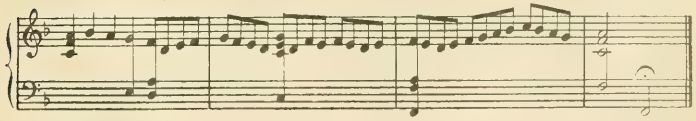


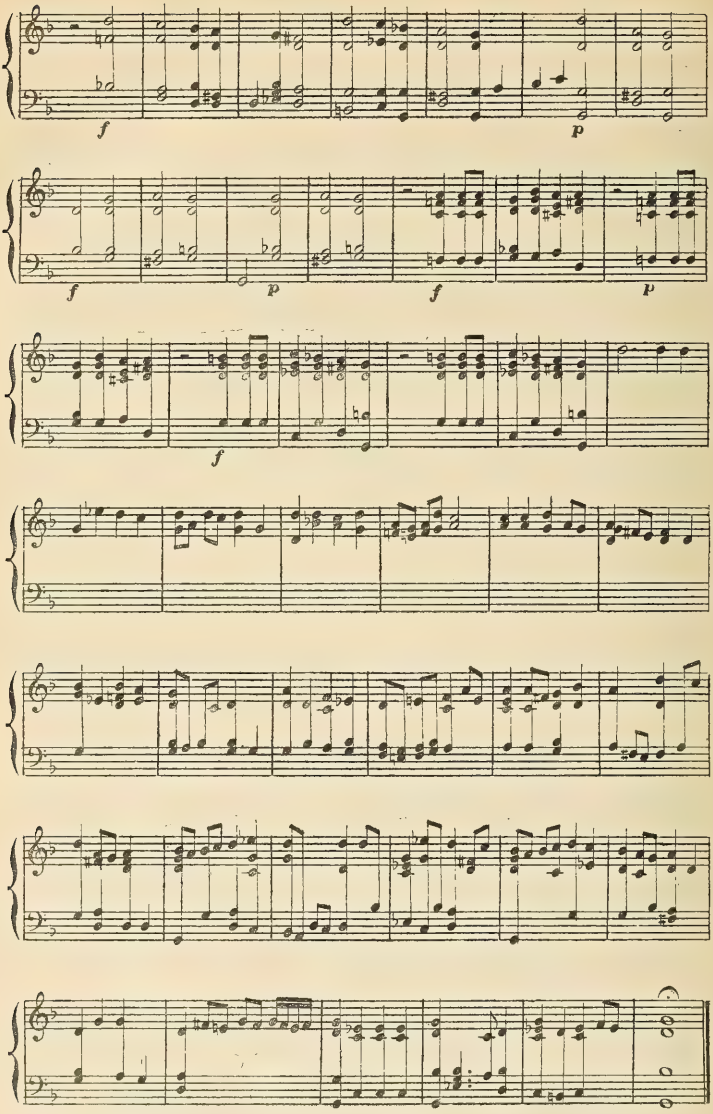
Gaillarde tercia, fol. 9 v°



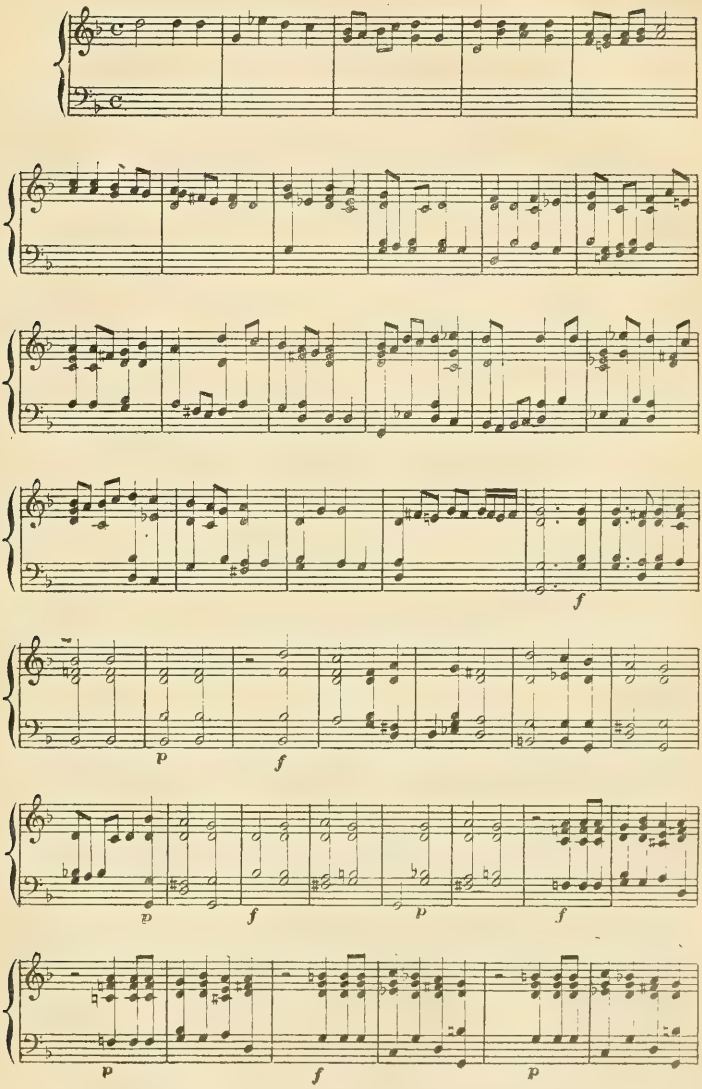







f
p
f
p
f
p
f

Canzone 11. La Organistina bella, in Echo. fol. 91.



E. Grosse, professeur à l'Université de Fribourg-en-Brisgau : **Les débuts de l'Art**, traduit de l'allemand par E. Dirr, introduction par Léon Marillier. — Alcan, 1902.

Nous avons trop la superstition de notre art et de notre civilisation. Il serait bon d'étendre nos regards au delà de l'horizon européen. Le Congrès d'histoire de la musique, récemment tenu à Paris, essaya d'attirer l'attention des historiens et des artistes sur les musiques exotiques; il émit le vœu qu'il se fondât une société internationale, pour recueillir par des moyens phonographiques les mélodies populaires du monde entier, et que, pour mettre ces documents à la portée des gens d'étude, les musées d'instruments annexés aux grands conservatoires eussent des appareils où ces airs fussent enregistrés.

La bibliothèque de l'Opéra donnait déjà l'exemple, sur l'initiative de M. Malherbe, qui avait commencé de réunir des cylindres phonographiques, sur lesquels sont notés des airs de danses des îles de l'Océanie.

Voici un ouvrage qui répond aux mêmes tendances, et qui, sans avoir pu disposer, au moment où il fut écrit, des documents phonographiques (1), ouvre hardiment à l'histoire de la musique, et à l'histoire de l'art en général, une voie nouvelle dans une terre inconnue, à l'extrême lointain de la civilisation humaine.

Pourquoi n'y a-t-il pas encore de science de l'art? se demande M. Grosse. Parce qu'on n'y observe pas de méthode scientifique. Partout ailleurs, on commence par le commencement. On étudie d'abord les formes les plus simples des phénomènes, et ce n'est qu'après avoir bien compris la nature et les conditions de ces formes simples, qu'on aborde l'explication des formes plus compliquées. « La science des religions ne commence pas par l'étude des systèmes religieux très développés des peuples civilisés : bouddhisme, christianisme, ou islamisme, mais par l'étude de la croyance aux démons et de l'animisme des tribus primitives. » La science de l'art fait seule exception. Il semble même qu'elle tende à devenir plus étroite de jour en jour. Au siècle dernier, l'abbé Dubos étudiait l'art des Mexicains et des Péruviens. Herder était curieux de la vieille poésie populaire du monde entier. Aujourd'hui, un Taine ou un Hennequin ne s'occupe plus que de l'Europe; un Guyau limite même son étude à la France du XIXe siècle. Le champ d'observation est beaucoup trop restreint, et la période observée beaucoup trop complexe, pour que l'on puisse arriver à des résultats satisfaisants. « Si nous voulons parvenir un jour à comprendre scientifiquement l'art des peuples civilisés, nous devons pénétrer d'abord la nature et les conditions de l'art des non civilisés ». C'est donc à l'étude de l'art des peuples primitifs que s'applique M. Grosse.

Il faut définir avec exactitude ce terme de peuples primitifs. M. Grosse montre qu'ils se distinguent partout à la façon primitive dont ils se procurent leur nourriture : ce sont essentiellement les peuples chasseurs, et ramasseurs de plantes, dont les représentants principaux sont encore aujourd'hui les Hyperboréens (Esquimaux); en Afrique, les Boschimans, et les vagabonds du Kalahari; en Amérique, les Aleutes, les Fuégiens et les Botocudos; en Asie, les Mincopies des îles Adamanes; et surtout les indigènes de l'Australie, ce continent qui offre les derniers vestiges d'un monde disparu.

(1) La première édition allemande de ce livre parut en 1894.

Chez ces différents peuples, M. Grosse étudie tour à tour toutes les formes de l'art : la parure, l'art ornementaire, la sculpture, la peinture, la danse, la poésie et la musique. Nous ne nous occuperons ici que de cette dernière.

J'ai dit que les moyens d'investigation de M. Grosse étaient nécessairement un peu incomplets. Il en convient lui-même. Il s'appuie en effet sur des descriptions trop générales, ou sur des appréciations forcément un peu vagues, ou sur des notations inexactes ; « car la musique de ces peuples n'a pas les mêmes intervalles que la nôtre, et notre système de notes ne saurait être substitué au leur ». Il ne faut donc prendre cette étude que comme l'essai intéressant d'une science nouvelle. La plupart des renseignements ont été empruntés par M. Grosse aux ouvrages du prince de Wied sur les Botocudos, du Dr Brander et de Man sur les Mincopies, de Lumholtz, Gerland, Freycinet et Beckler, sur les Australiens, de Boas sur les Esquimaux, de Théophile Hahn et de Lichtenstein sur les Boschimans.

Voici très rapidement les principaux résultats que donnent les observations de ces voyageurs :

1° Comme il fallait s'y attendre, la musique des peuples primitifs est surtout vocale ;

2° Elle comprend très peu de notes, parfois deux ou trois seulement, et des intervalles peu éloignés. La plupart de ces peuples ont très peu, certains même (comme les Mincopies) point du tout, l'idée d'une hauteur déterminée de son ;

3° Le rythme est, chez tous, beaucoup plus important, plus régulier, plus rigoureusement réglé que l'harmonie ;

4° Il y a chez les peuples primitifs des degrés très différents de développement musical ; et ces degrés ne correspondent pas nécessairement à ceux du développement général de leur civilisation. Les Botocudos et les Mincopies semblent les moins doués pour la musique ; les Boschimans le sont le mieux. Je reproduis les deux courts passages qui, parmi ces notes de voyages, donnent les renseignements les plus précis. Le premier est de Freycinet sur les indigènes de la Nouvelle-Hollande : « Le caractère essentiel de cette musique consiste en ce qu'on établit d'abord un ton, ou un intervalle (intervalle de seconde), puis que, de cet intervalle, la voix s'abaisse graduellement d'une octave environ. On pourrait caractériser l'air entier comme un abaissement intentionnel et graduel de la voix, à partir d'un ton déterminé, abaissement accompagné de variations rythmiques. » L'autre passage est de Lichtenstein sur les Boschimans : « La musique boschimane, entendue d'un peu loin, est plaintive et calmante. Bien qu'elle ne contienne pas plus de six (cinq?) sons, qui ne font pas partie de notre gamme, mais qui forment des intervalles autres que les nôtres, ces sons, le rhythme inaccoutumé et la bizarrerie de cette mélodie lui prêtent un charme particulier. Ces intervalles, non identiques aux nôtres, sont pourtant assez réguliers et assez faciles à saisir pour plaire à l'oreille. Entre la tonique et l'octave, il n'y a que trois intervalles : le premier est un peu au-dessous de notre tierce majeure ; le second est entre la quinte juste et la quinte diminuée ; et le troisième entre la sixte majeure et la septième mineure ; on croirait entendre une modulation en accord de septième diminuée. Les joueurs de gora expérimentés produisent un second intervalle, quelquefois même un troisième, une octave plus haut ; mais ces tons hauts ont quelque chose d'hésitant, et ne sont que rarement la vraie octave du ton fondamental. La mélodie manque, au sens propre du mot ; ce n'est qu'un changement lent, coulant, des mêmes sons ; et, avant chaque variation, on reprend le ton fondamental » ;

5° Les instruments sont rares ; ce sont principalement des instruments de mesure.

Avant tout, la timbale, qui manque aux seuls Botocudos, et qui se trouve sous la forme la plus primitive, en Australie, où elle n'est autre que la peau d'opossum, qui sert de manteau aux femmes. Les Esquimaux ont un tambourin à manche. Les Botocudos ont inventé une flûte en jonc, et une trompette en peau. Les Boschimans, plus avancés, ont le violon à trois cordes, probablement emprunté aux nègres, et la harpe faite d'une citrouille, qui leur vient sans doute des Hottentots. « Elle consiste en un arc en bois, qui porte une citrouille à l'une de ses extrémités; sur l'unique corde de cet instrument glisse un anneau, qui permet de raccourcir ou d'allonger la partie vibrante. » L'instrument le plus original de ces peuples primitifs semble être la gora des Boschimans. C'est une modification de leur harpe. « On insère un tuyau de plume, auquel on donne la forme d'une feuille, entre le bois et la corde. Le musicien joue de cet instrument en le mettant devant sa bouche, et en faisant vibrer le tuyau de plume par des inspirations et des expirations. Les sons de la gora sont très faibles; aussi le joueur met l'index de la main droite avec laquelle il tient l'instrument, dans son oreille, pour mieux entendre les sons qu'il produit... Un artiste consommé peut produire les octaves en soufflant avec plus de force, comme on fait en jouant de la flûte, instrument qui donne une idée assez exacte des sons de la gora. »

Muni de ces faits, M. Grosse examine les principales théories émises jusqu'à présent sur les origines et la nature de la musique. La première est celle de l'abbé Dubos, reprise par Herbert Spencer, qui voit dans la musique « une imitation de la nature », et en particulier, « des sons, des accents, des soupirs, des modulations de la voix, de la parole émue ». Mais, si cette théorie était vraie, la musique primitive serait très proche de la parole passionnée ; et comme elle, le chant se distinguerait de la parole ordinaire par un haussement de la voix. Il n'en est rien, dit M. Grosse. En fait, « les primitifs chantent aussi souvent à voix basse qu'à voix haute. Le chant des femmes australiennes n'est souvent qu'un murmure incompréhensible ». Nous avons vu que le nombre des notes est extrêmement limité, et les intervalles beaucoup moins grands que ceux de la parole émue, où l'on parcourt parfois des octaves, ou des douzièmes. Bref, « le chant primitif se distingue autant (si ce n'est plus) du discours émotionnel, chez les peuples inférieurs, que chez les civilisés ».

La seconde grande théorie est celle de Schopenhauer, qui déclare que « la musique est absolument indépendante du monde phénomène », et de tous les autres arts, qui sont, au contraire d'elle, imitatifs et plastiques. Malgré toute la sympathie que M. Grosse a pour cette conception, il est bien forcé de faire remarquer que dans les tribus primitives la musique est toujours liée à la danse et à la poésie. « Les Botocudos ne chantent jamais sans danser, et réciproquement. » Il n'y a chez eux qu'un mot pour les deux actes. Chez les Esquimaux, la maison où l'on danse se nomme maison de chant. Et, d'autre part, il n'y a pas de poésie primitive qui ne soit prononcée sous forme de récitatif, ou accompagnée d'un air.

Qu'est-ce donc que la musique, à ses débuts ? Darwin écrit que « la faculté de produire des sons musicaux et des rythmes a été acquise par nos ancêtres animaux, comme moyen de séduire les individus de l'autre sexe ». Mais M. Grosse montre qu'aucune information ne permet de croire que la musique soit chez les peuples primitifs un moyen d'excitation sexuelle, ni qu'elle joue aucun rôle dans leur vie amoureuse. — En revanche, on remarque qu'ils l'emploient, avec la danse, comme excitation au combat. Mais « la guerre ne tient pas une place importante dans la vie des peuples primitifs », et, en fin de compte, il semble bien que la musique n'ait pas d'autre objet que la musique elle-même, le plaisir musical pur. « Le Boschiman écoute pendant des heures les sons

de sa gora, sans se soucier d'autre chose que des suites de sons qu'il produit... Les Australiens chantent presque toujours, quand ils sont seuls... La parole des indigènes de la Nouvelle-Hollande passe, dans toutes les occasions solennelles, à une espèce de récitatif; toute sensation un peu violente semble les amener à chanter. »-Il y a là quelque chose de naturel, d'immédiat, d'instinctif, d'animal. Et comment n'en pas rapprocher cette anecdote, citée par Brehm, dans son *Thierleben* : « La femelle de l'hylobates (gibbon), Raflesii, à Londres, chantait quelquefois. Elle commençait par le ton fondamental *ut*, et montait en demi-tons une octave entière, parcourant toute la gamme chromatique. Le ton fondamental revenait avant chaque note. A mesure que la voix montait, les tons s'espaçaient; mais en descendant la gamme, les tons se suivaient de plus en plus vite. Elle terminait son chant par un cri perçant qu'elle poussait de toutes ses forces. L'exactitude, la rapidité, et la sûreté avec lesquelles l'animal chantait la gamme, excitaient l'étonnement de tous. »

Nous voici bien loin des nobles origines fabuleuses de la musique, des beaux demi-dieux helléniques, des Olympiens créateurs de la lyre et de la syrinx : Apollon, Pan, Hermès, Orphée. — Oserai-je dire que mon imagination ne s'en sent point blessée, qu'elle éprouve même je ne sais quel plaisir à l'idée que nous partageons la plus noble des jouissances avec les plus humbles de nos frères. Il y a une sorte de poésie dans la pensée que la musique est la langue naturelle de tout ce qui respire, que nul être n'en est dépourvu, qu'elle est le reflet inconscient des rêveries et des désirs qui s'ignorent eux-mêmes, l'expression mystérieuse de la vie intérieure du monde.

ROMAIN ROLLAND.

La romance d'autrefois. Maximin Deloche.

M. Hartwig Derenbourg, le savant éminent, membre de l'Institut, qui a succédé (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres) à Maximin Deloche, a lu récemment, sous la coupole, une très belle notice sur son prédécesseur, qui fut amateur de musique en même temps qu'archéologue. M. Derenbourg veut bien nous envoyer, pour être insérées dans cette Revue, les pages suivantes de sa notice :

Maximin Deloche, rédacteur et sous-chef au Ministère des Travaux publics, sans manquer aux obligations imposées par ses fonctions administratives, avait fait profession d'adepte initié aux secrets de la composition musicale. Plus d'un collègue blâmait cette concurrence à la bureaucratie et la dénonçait comme une incorrection. Deloche persévérait dans son péché, malgré les remontrances de ses supérieurs qu'offusquaient ses succès dans les salons et dans les concerts (1). Il ne se contentait pas d'écrire; on gravait de lui des romances, des ballades, des mélodies, des nocturnes, des chansonnettes, et jusqu'à une féerie dans le goût du temps, avec une pointe de sentiment, comme chez ses émules, Loïsa Puget, Joseph Darcier, Pierre Dupont, Paul Henrion, Gustave Nadaud. Disciple quelque peu indépendant de nos confrères Fromental Halévy et Henri Reber, il maintint toujours son idéal à une certaine hauteur en n'accommodant que des poésies sans vulgarité et sans licence. *La Rêveuse*, sur des paroles d'Arsène

(1) Plusieurs romances mises en musique par Deloche ont été réimprimées en 1808 dans une collection intitulée : *La Muse des cafés-concerts. Romances et chansonnettes de divers auteurs.* Elles portent la note suivante : « A l'avenir, les compositions de M. Deloche seront publiées sous le nom de Jules Valry. » C'est en vain que, mes amis et moi nous avons fait des battues pour découvrir un morceau de musique signé de ce pseudonyme.

Houssaye, est assurément sa vierge la moins farouche. Si j'avais la jolie voix de ténor, avec laquelle Deloche faisait valoir, en s'accompagnant lui-même au piano, ses mélodies; si, comme lui, j'avais appris à chanter chez Manuel Garcia, le frère de la Malibran et de Mme Pauline Viardot, je serais mieux en état que par mon témoignage de vous faire goûter l'inspiration musicale de votre confrère.

Dans l'album de 1843, se rencontre, entre autres romances : *Jeanne et ma montagne*, limousine (1). Et nous voici par le sujet conduits vers le terroir pour lequel Deloche éprouva une passion dominante. La petite patrie dans la grande patrie exerçait sur le Tulliste transplanté un charme irrésistible et l'enserrait dans des liens qu'il ne chercha jamais à rompre. Les chansons populaires du pays natal eurent pour lui, dans cette période de sa vie, le même attrait qu'il ressentit ultérieurement pour le passé historique et géographique du Limousin. Un quart de siècle plus tard, *La belle Lisette*, légende tulliste, ressuscitée par lui et par lui communiquée avec amour à Ambroise Thomas en 1867, n'a-t-elle pas disputé presque jusqu'à la veille de la représentation les préférences du compositeur d'*Hamlet* à la mélodie norvégienne devenue au quatrième acte l'émouvante lamentation d'Ophélie (2)? Deloche, s'il n'orchestra plus lui-même ses œuvres récentes, ne cessa pas de noter, pour son entourage de parents et d'amis, en particulier pour ses petits-enfants, les airs qu'il imaginait ou qu'il recueillait. A-t-il collaboré aux revues spéciales qui s'imprimaient à Paris, aux environs de 1840? Je l'ignore; je ne connais que sa *Notice musicale sur Renaud de Vilbach*, publiée à Paris en 1844. Pour courte qu'elle soit, elle nous révèle son esthétique musicale, son culte pour Mozart, « ce génie sublime qui, seul avec Raphaël d'Urbin, a reçu le surnom de Divin, et qui, ainsi que Raphaël, a passé sur notre terre comme un brillant météore », son désaveu « de l'influence et du système habituel de M. Halévy », son admiration pour les mélodies du « fécond Rossini », son goût pour l'orgue, « ce divin instrument qui, par ses ressources infinies, peut seul suppléer à l'orchestre », sa passion pour la franchise, la clarté, l'originalité dans les idées et dans la forme des accompagnements, pour la simplicité dans les moyens et la puissance dans l'effet. La liberté de conscience littéraire est aussi prônée dans cet opuscule comme la dernière conquête libérale du siècle, et Deloche y paraît un peu désabusé de Paris, « immense cité, où les grandes passions et les grandes existences s'agitent sous l'éternel brouillard qui l'enveloppe ».

HARTWIG DERENBOURG,
de l'Institut de France.

Quelques lettres inédites d'Emmanuel Chabrier.

M. Paul Lacombe, membre correspondant de l'Institut (section musicale), veut bien nous communiquer, pour être publiées dans cette *Revue*, quelques lettres inédites adressées à lui par Emmanuel Chabrier. Qu'il reçoive ici les remerciements de tous ceux qui ont conservé pour le maître de *Gwendoline* leur admirative religion !

(1) Les paroles ne sont ni de Maximin Deloche, qui n'a jamais versifié, ni d'André Lemoyne, auquel, par une confusion avec l'éditeur de même nom ou à peu près (Henri Lemoine), elles ont été attribuées. Elle sont en réalité d'Émile Barateau. Voir dans la Publication officielle de notre Académie, p. 13, le *Discours* prononcé par notre éminent confrère, M. Edmond Perrier, aux funérailles de M. Deloche, le jeudi 15 février 1900, et la rectification dans le Compte rendu de la séance tenue par l'Association Corrézienne, le 25 février 1900.

(2) EDMOND PERRIER, *Discours*, Publication officielle, p. 14 ; cf. JULES TIERSOT, dans la *Revue des traditions populaires*, XII (1897), p. 144.

Comme toutes les lettres de Chabrier, celles-ci sont pleines de naturel et d'abandon. Un charme simple s'en dégage. Elles sont quelquefois d'une fantaisie délicieuse; parfois aussi elles décèlent l'émotion la plus vive.

Ce n'est pas un des moindres attraits de cette physionomie si curieuse, que ce don d'épistolier qu'avait Chabrier. Ceux qui n'ont connu que superficiellement l'admirable musicien qu'il fut, seront surpris de trouver dans ses lettres une forme aussi intéressante. Les autres y reconnaîtront les faces multiples de cette âme française : la gaîté la plus exubérante ainsi que la plus délicate bonté. Ils y retrouveront presque jusqu'à l'accent de Chabrier : ce parler un peu gras qu'il émaillait volontiers d'expressions familières.

Avec une malicieuse bonhomie, il raconte les événements coutumiers, leur donne un tour pittoresque, en fait ressortir le caractère poétique ou sentimental, et sait en former les plus vivants tableaux. Le sens très fin qu'il avait du ridicule le lui fait déceler très rapidement, et souvent il le couvre d'un léger voile de sentimentalité narquoise. Je sais ainsi certain récit de noce de village.....

Les lettres que nous publions aujourd'hui ne sont point aussi familières. Ce sont les lettres d'un musicien à un autre musicien. Elles abondent en conseils pratiques et en confidences d'auteur. Pourtant, là non plus, il n'a pas pu se départir de son aimable laisser-aller. Les expressions de camaraderie et d'amitié y cachent sans cesse ce que l'explication technique pourrait avoir d'un peu froid.

Son tempérament fougueux le portait à exprimer toutes les nuances de sentiment, avec des expressions dont la force allait jusqu'à l'outrance. La grandeur était le gigantesque pour lui; rien n'était assez succulent pour l'exprimer, et ce terrible emporté se faisait le plus tendre des hommes pour peindre la délicatesse ténue d'un sentiment à peine indiqué.

Les mots eux-mêmes semblaient se mesurer aux idées, et des plus pompeux se perdaient dans l'imprévu des vocables les plus vagues. Il eût voulu trouver des mots d'enfant pour traduire les plus exquises émotions.

Il était doué d'une vraie sensibilité, et s'est souvent perdu à vouloir en peindre les multiples reflets. Ceux qui n'ont connu Chabrier que dans les dernières années de sa vie ont pu se tromper sur lui. Il n'était plus lui-même, l'homme libre, spontané, bon, sans haine et sans jalousie.

Dans une des lettres qu'il adressait à M. Paul Lacombe, il parle de Vincent d'Indy en termes affectueusement grondeurs : « Il y a longtemps que je suis sans nouvelles de ce sacré d'Indy. Je vais lui écrire. Il est dans son Ardèche, en train assurément de faire des choses très chic. » Cette simple phrase rappelle une des plus solides amitiés de Chabrier. Il aimait profondément en Vincent d'Indy l'homme et l'artiste. Et son affection s'exprimait en un de ces surnoms familiers qu'il se plaisait à donner. Sur la cheminée de son bureau, on voyait une photographie déjà ancienne de l'auteur du *Chant de la cloche*.

C'était alors un d'Indy tout jeune, à la silhouette élégante, les cheveux assez longs et un peu tombants sur le front. On voyait déjà dans l'énergique physionomie deux yeux profonds et pensifs... La plus affectueuse des dédicaces s'y lisait. C'était une des figures que Chabrier aimait à avoir autour de lui avec son médaillon de Berlioz, son masque de Wagner, les feuilles de lierre cueillies sur la tombe de Schumann et de Liszt, les portraits de Lamoureux, de Hermann Levi, de Mottl. On pouvait y voir aussi une amusante photographie où un petit et gros Chabrier tout remuant expliquait, le doigt levé, quelque chose à un énorme et placide Van Dyk.

Si Chabrier était fidèle aux amis vivants, il ne l'était pas moins aux morts. A son côté on voyait en un petit cadre les premiers vers de *Briséis*, de la main du pauvre Ephraïm Mikhael, qu'il avait durant les dernières années de sa vie placés pieusement au milieu des souvenirs les plus chéris.

Il avait la plus grande admiration pour le génie de Franck, et mêlait, dans sa religion pour l'auteur des *Béatitudes*, la splendeur de sa musique à la beauté de sa vie si pure et si digne. Les jours où Chabrier revenait du boulevard Saint-Michel, sa figure rayonnait.

Lorsque, déjà fatigué et malade, il me présenta pour la première fois à d'Indy pour une certaine éducation musicale à entreprendre, sans songer au but réel de leur rencontre, les deux musiciens restèrent longtemps l'un en face de l'autre — tristes et comme désorientés — (c'était peu de temps après la mort de Franck), et tous deux absorbés dans une commune vision. « Ah! si le père Franck était là! »....

Jusqu'aux dernières années de sa vie, il s'intéressa vivement aux productions de musiciens plus jeunes que lui. Il avait la plus tendre admiration pour le *Rêve* d'Alfred Bruneau, et priait Debussy, dont il aimait beaucoup le talent, de lui envoyer son quatuor « avant sa mort », disait-il mélancoliquement.

S'il chérissait vivement ceux qu'il aimait, il savait aussi par un contraste naturel être très dur envers ceux qu'il méprisait. Un jour, nous allions en voiture à l'atelier de Chéret; soudain, dans une rue voisine de la rue Richer, il envoie un coup de canne dans le dos du cocher et lui crie de s'arrêter. Inquiet, je regarde Chabrier qui roulait des yeux furibonds. « Vois-tu, me dit-il en me happant le bras d'une main crispée, vois-tu ce monsieur qui passe là-bas? — Eh bien, c'est ce cochon de X... qui fait de la si sale musique; — cocher, continuez! » Voilà l'homme. Le malheureux X... ne lui avait sans doute fait d'autre tort que d'écrire de la musique inexpressive et banale. Mais c'était la pire chose. Jamais Chabrier ne supporta le « quelconque » en art. Son salon, son cabinet de travail étaient tapissés de toiles de peintres novateurs, ses amis : Manet, Monet, Renoir, Sisley, Cézanne, et ses camarades musiciens s'appelaient d'Indy, Fauré, Duparc, Chausson..... — c'est-à-dire des artistes luttant et peinant vers un horizon inexploré. Le fabricant de musique était sa bête noire, et rien n'est plus drôle qu'une courte entrevue dont les termes ne sont plus présents à ma mémoire, entre Chabrier et Ambroise Thomas.

Presque toutes les lettres que nous publions aujourd'hui sont datées de la Membrolle, un joli petit pays situé près de Tours. Quels délicieux souvenirs ce nom évoque en moi! Les départs avec la bonne Nanine, l'excellente nourrice de Chabrier, orgueilleuse de son Emmanuel, le vénérant religieusement et le bousculant encore d'un tutoiement grondeur; l'arrivée à l'aube, les bonnes senteurs fraîches s'échappant des branches humides, les braves gens sur leur porte, et, par-dessus tout, Chabrier faisant tumultueusement les honneurs de la délicieuse petite maison de sa belle-mère... Je le vois encore me conduisant dans la chambre qui m'était réservée, et d'où, disait-il, on apercevait un bout de rivière, un bout de ciel, un bout de pré, une branche fleurie, et un petit chemin raviné par où passerait peut-être quelque fraîche paysanne...

Une nuit, dans l'indécision de l'aube qui n'est pas encore et de la nuit qui part déjà, il vint me chercher. « Mon petit, disait-il, avec sa bonne grosse voix, il y a un rossignol qui chante... » Et à moitié endormi, il me fallait souscrire fidèlement à l'extase du grand artiste qui se pâmait devant la fenêtre ouverte.

Le jour de Pâques, en toilette des dimanches, nous sortions, et sur le seuil des portes, les braves gens saluaient leur hôte illustre qui avait pour chacun quelque

aimable parole : aux hommes, il demandait avec intérêt des nouvelles de leur vache ou de leur moisson; aux femmes, avec un spirituel clignement d'œil, il décochait quelque gaillardise, ou adressait quelque tendre compliment. Et son jeune compagnon que le maître couvait avec des gestes de mère-poule, et dont les commères connaissaient à l'avance l'histoire, était partout reçu comme le privilégié qui approchait le grand homme. Puis c'était un service célébré au pénitencier de Mettray. Et là, Chabrier était très ému : on jouait quelque vieux morceau de primitif italien, — et tous ces jeunes détenus, la solennité du jour, les voix qui se mêlaient aux amples sonorités de l'orgue, remplissaient l'âme du musicien d'une émotion qu'il ne pouvait point ne pas me communiquer. Il était d'ailleurs coutumier du fait, et n'aimait pas à garder pour lui l'impression causée par une belle œuvre. Un jour, à l'Opéra, pendant une représentation de la Walküre, il m'empêcha d'entendre une note de l'ouvrage, m'enfonçant les côtes à coups de coude pour attirer mon attention, m'analysant la musique, me criblant de détails techniques, qu'il pointait d'interjections admiratives. Cette difficulté qu'il avait de renfermer en lui son enthousiasme se montre même dans ses livres familiers. Son Wagner, qui m'a été légué par sa famille, et que je conserve précieusement, porte en marge des coups de crayon admiratifs; c'est à chaque page un point d'exclamation, — voire une phrase, — un : *Est-ce beau!* un : *Admirable!* — et de grandes lignes entourent la page aimée du geste arrondi qui lui était familier.

Une lettre de lui que nous publions est datée de Bayreuth. On y voit combien Chabrier sentait la grandeur des drames wagnériens. Cette intelligente admiration a été mise à profit lors des exécutions de *Tristan* au Château-d'Eau, par Lamoureux. Chabrier était alors chef des chœurs. On lira dans les lettres qui suivent quelques boutades à l'adresse de Lamoureux, boutades toutes bénignes, mais qui font penser à l'amitié, à l'admiration que Chabrier avait pour le grand chef d'orchestre. Et combien cette amitié et cette admiration lui étaient rendues!

Mais que ces souvenirs sont lointains déjà! Une brume de tristesse a passé sur cette joyeuse époque. « *L'époque où j'étais chic* », disait Chabrier; celle du *Roi malgré lui*. « *Je ne déteste pas d'écrire ce genre-là* », écrit-il à propos de son opéra-comique (1).

Que n'a-t-il toujours persévéré dans cette voie! Que n'a-il composé le drame bouffe, qu'il était seul à même d'écrire et dont il aurait sûrement fait un chef d'œuvre!

Mais les derniers moments de sa vie nous ramènent bien loin de ces années heureuses où tout lui chantait la joie la plus libre et la plus spontanée.

J'ai vu un jour une carte qui, dans la simple mention dont elle était revêtue, exprimait la mélancolie la plus profonde. Chabrier demandait des entrées à l'Opéra pour ses fils. Là non plus il ne se servit pas d'une formule vulgaire. Il priait le contrôleur en chef d'assurer deux places à ses enfants, et il ajoutait : *Vous feriez le plus vif plaisir à l'auteur de Gwendoline* ». Voulait-il par là se servir d'une formule prétentieuse? — Non. Il craignait peut-être, le pauvre moribond, que son nom ne fût pas connu du fonctionnaire auquel il s'adressait — et il espérait que son œuvre, jouée à l'Opéra, le serait davantage. — Il voulait que l'on sût que le malade éloigné des répétitions, c'était lui; et que cette musique qu'à la première il trouvait belle et ne reconnaissait pas, il en était pourtant l'auteur. Encore, à ce moment, il avait des heures de belle lucidité. Le lendemain de cette première de Gwendoline où l'émotion avait rendu son cerveau plus trouble que jamais, il passa la soirée chez moi, et depuis sept heures

(1) Ceux que les lettres de Chabrier intéressent surtout à ce point de vue particulier pourront en trouver dans une étude que j'ai fait paraître sous ce titre : *Emmanuel Chabrier et le Rire Musical*. Revue d'Art dramatique, 5 et 20 octobre 1899.

jusqu'à deux heures du matin nous tint sous le charme de récits pleins d'esprit et de variété. Mais lorsque le souvenir de sa maladie se présentait, une tristesse plus vive se peignait sur ses traits. « Et c'est ça, disait-il, qui a fait *Gwendoline* et le *Roi malgré lui !* ».

« Il y en a là, de la musique, vois-tu ! », me disait-il, en me montrant le manuscrit de *Briséis*, soigneusement rangé, et ses autres œuvres classées comme pour un inventaire mortuaire; et il s'en allait tristement, en passant sa main sur son front soucieux.

La gaîté, l'exubérance des anciens jours étaient bien loin. Quand sa fin fut venue, pour beaucoup il était déjà mort depuis longtemps. Et de fait, quand je reçus un télégramme me rappelant pour assister à la mise en bière, les traits du maître aimé m'apparurent moins terribles que pendant sa longue agonie. La mort avait redonné du calme à cette physionomie que les tourments dévoraient depuis si longtemps.

Un grand chagrin, de nature tout intime, et que sa sensibilité naturelle avait accru, fut le début de cette lente agonie. Le jour où Chabrier perdit *sa vieille*, comme il l'appelait, sa bonne Nanon, quelque chose de sa vie partit avec elle. Cet homme que la vie la plus active n'avait pu fatiguer, que les déceptions n'avaient point abattu, fut impuissant devant la douleur que lui causa la mort de cette humble et douce créature qui avait aidé ses premiers pas et reçu la confidence de ses premiers espoirs.

Le service funèbre de Chabrier s'est fait dans une froide et triste église. Peu de musiciens entouraient son cercueil; — c'était une *mauvaise saison*, pour un grand enterrement. Mais, en revanche, bien des larmes sincères coulaient, bien des gorges étaient contractées par l'émotion.

L'Église n'honora point de ses chants ce grand artiste, et Chabrier est parti sans musique. Mais peut-être, étant donné l'habituel appareil sonore des enterrements, est-ce pour un si grand musicien la plus désirable des destinées?

Qu'importent d'ailleurs ces détails et l'injuste oubli où est plongée l'œuvre de Chabrier ! Comme celle de tous les grands artistes, — elle ne peut disparaître. Elle vivra.

Mais je me reproche d'avoir tant retardé le plaisir que le lecteur prendra à lire ses lettres. Les souvenirs s'enchaînent aux souvenirs, joyeux ou tristes, — une égoïste joie de résurrection nous fait revivre des heures lointaines, et nous n'avons pas le courage de nous borner, quand au plaisir d'évoquer une image chère se mêle celui de rendre à un maître aimé un hommage de gratitude et d'admiration.

ROBERT BRUSSEL.

La Membrolle, par Mettray (Indre-et-Loire).

Mon cher Lacombe,

Comme vous le voyez, j'y suis toujours, — jusqu'au 25 septembre au plus tard, par exemple.

Non. Faites copier les parties d'orchestre, et au lieu de *lettres*, mettez des *numéros*, toutes les 30 à 35 mesures, au crayon bleu ou rouge, comme ceci (1) :
et très en évidence, et très gros, un grand rond et le chiffre au milieu — entre les timbales et le quatuor, là où il y a toujours des portées vides. Pardon de ces détails, mais, chez Lamoureux, aux répétitions, *ça prend une importance énorme*; je préfère vous éviter des ennuis. Et revoyez vous-même vos parties, *toutes*, *toutes*, violons par violons; que les *sf*, *p*, *pp*, les signes de *cresc.*, *dim.*, etc., soient bien tous *à la même place*.

(1) Ici, dans l'autographe, un fac-similé de partition, avec deux cercles au crayon rouge.

Faites-vous aider, plutôt, si vous vous méfiez de vos distractions. D'Indy, pour ça, est merveilleux : il ne manque pas un bouton de guêtre à ses partitions; aussi Lamoureux l'adore. Donc, *vous êtes prévenu*. Si vous m'en croyez, venez tout au *commencement d'octobre* faire un tour à Paris, on jouerait ça à Lamoureux; je suis à votre disposition pour le 2 mains ou le 4 mains, et ferai tout mon possible pour emballer notre auditeur. Écrivez-moi à cette époque.

Mettez aux divers instruments — *surtout à l'harmonie et la batterie et harpes*, des RÉPLIQUES TRÈS LONGUES; un copiste vous sabrera ça; faites donc vous-même ce travail; tout au moins, préparez-le audit copiste.

A vous bien affectueusement. EMMANUEL CHABRIER.

A la Membrolle, par Mettray (Indre-et-Loire), 11 mai 85.

Cher ami,

Votre bonne et affectueuse lettre est venue me retrouver ici. Si je vais à Toulouse ce sera beaucoup pour aller à Carcassonne, croyez-le bien. Lamoureux doit venir me voir vers la fin du mois; je lui réclamerai votre morceau, le lirai, et vous donnerai mon humble avis. Votre *Suite pastorale* me paraît être effectivement le morceau que j'ai entendu à la Société, il y a quelque 3 à 5 ans, et dont nous étions tous si contents. Il y avait un morceau là-dedans que j'aimais beaucoup : relancez le nommé Hartmann, sans quoi il n'enverra rien. Qu'il me l'adresse ici, où je suis pour un bon bout de temps. Je termine ma petite partition de *Gwendoline*, qui doit passer en décembre à la Monnaie. La Monnaie! c'est par antiphrase, probablement : trouvez-vous que nous en gagnions beaucoup, à ce métier-là? Ah! c'est une jolie *vocation*, comme dit le bourgeois! Mais il paraît que je rentre dans la catégorie des veinards : je *perce* un peu, *à quarante-trois ans*; je n'ai donc pas le droit de me plaindre. Attendre vingt ans, il est convenu que c'est plus que le minimum; mettons que ce soit le rêve, et n'en parlons plus. Écrivez-moi de temps en temps, je vous répondrai très régulièrement. Je suis *très touché* des démarches que vous avez bien voulu faire pour moi, mon cher ami. Je vous assure que je vous en suis fort reconnaissant, et que je ne demande qu'à vous être agréable, le cas échéant.

Votre bien affectueusement dévoué. EMMANUEL CHABRIER.

La Membrolle, par Mettray, (Indre-et-Loire), 9 juin 1885.

Cher ami,

J'attendais toujours que Lam. vînt. D'où mon silence. Mais il ne vient pas, il ne viendra sans doute plus, et je tiens à vous répondre. J'aime beaucoup ce morceau-là; le début est tout à fait trouvé, le développement excellent; c'est de la musique. Du reste, vous en êtes imprégné. Que cette musique produise beaucoup d'effet à Carcassonne, voire à Toulouse, je n'oserais me prononcer, mais je sais bien que si je portais ça à Ambert (Puy-de-Dôme), ma ville natale, je n'aurais pas de sérénade sous mes fenêtres; je trouverais difficilement une âme « sœur de la mienne », à moins que ce ne fût celle de l'aliéniste de l'endroit.

Je vous promets de lui jouer votre prélude et de le lui recommander chaudement. Je prévois les objections, je les connais : « Ce morceau est court... il est difficile... c'est un bon bout de répétition passé là-dessus, sans corser pour cela mon programme... » Il aime les morceaux développés au point de vue *pratique*, car s'il se donne beaucoup de mal pour les faire exécuter, il trouve du moins, *pour* son *programme*, un numéro *conséquen*

Faites-lui donc quelque chose; une ouverture, un poème symphonique, n'importe. Je suis tout à votre disposition pour lui faire entendre vos œuvres. Il est fort bien disposé pour les compositeurs français, et c'est encore lui, somme toute, qui en joue le plus. Allons, voulez-vous que je vous envoie du papier? Un coup de collier, camarade, et arrivez *au commencement d'octobre*, sinon (je la connais encore) il vous dira que ses programmes sont bondés. C'est le cliché.

Adieu et bon courage.

Votre affectionné.

EMMANUEL CHABRIER.

Jeudi.

Cher ami,

J'ai reçu lettre et morceau et les deux m'ont fait grand plaisir. Je pars demain pour Bruxelles et en reviens mardi prochain. Je n'y retournerai que vers la fin du mois de janvier, quand on sera en plein travail. Je compte passer fin février. Il faut auparavant liquider les *Templiers* (Litolff) et *Saint-Mégrin* (Hillemacher et Sons).

D'Indy sera joué à l'Eden du 15 au 25 janvier. On s'y met ces jours-ci et les chœurs auront du coton.

La partition de *Gwendoline* paraîtra vers le jour de la première.

Venez me voir aussitôt ici. Je vous attends le verre en main.

A vous cordialement.

EMMANUEL CHABRIER.

Un peu pressé, camarade!...

La Membrolle, par Mettray (Indre-et-Loire), 15 juin 1886.

Je vous remercie bien, mon cher ami, de l'affectueuse lettre que vous venez de m'adresser. Nous n'avons jamais la chance de nous rencontrer à Paris, c'est assommant. Espérons que, l'hiver prochain, nous pourrons nous rattraper. Ma pièce, passant le 10 avril, le théâtre de la Monnaie fermant toujours le 1er mai, je ne devais compter que sur un nombre assez restreint de représentations. Sans la faillite, j'aurais été joué deux ou trois fois de plus, je l'ai été six fois; je présume qu'on me reprendra en septembre, je n'ai donc pas à me plaindre. Avant de me mettre à un autre ouvrage, plus développé et assez sérieux, je fabrique, en ce moment, trois actes *d'opéra-comique* au vrai sens du mot, pour Carvalho. J'ai *quatre mois* pour faire ça et l'orchestrer. Ce sera donc purement et simplement une œuvre très légère, aussi gaie que possible (car je ne déteste pas d'écrire ce genre-là) et (c'est la grosse affaire) au cas de succès, c'est un peu d'argent. Or, j'en mange depuis cinq ans; ça m'embête. Donc, des *motifs*, comme dit le bourgeois; des airs, des chansons, ni plus, ni moins. Je tâcherai de rester *genuine*.

C'est trop loin, votre Carcassonne. Pourquoi n'auriez-vous pas à Paris un pied-à-terre où vous passeriez quelques bons mois?

A bientôt et merci, mon bon camarade. A vous cordialement.

EMMANUEL CHABRIER.

Il y a longtemps que je suis sans nouvelles de ce sacré d'Indy. Je vais lui écrire. Il est dans son Ardèche, en train, assurément, de faire des choses très chic.

15 octobre 1886.

Mon bon ami,

La partie orchestrale de *Gwendoline* n'est pas gravée et ne le sera probablement pas d'ici longtemps. C'est une grosse dépense. Si ma pièce arrivait à l'Opéra, peut-être mes éditeurs se décideraient-ils. Il n'existe *que mon manuscrit*. C'est là-dessus que Dupont a conduit à Bruxelles. Lamoureux ne me jouera pas — cette année, du moins. C'est un bruit qui a couru, mais voilà tout. S'il me jouait, vous pensez si je serais heureux! — Je tâcherai de faire chanter l'*Epithalame* à ses concerts. Il me joue l'*ouverture* le mois prochain. Il n'y pas d'autre arrangement què le quatre mains de la partition; c'est difficile et incommode à jouer; mais je préfère qu'on la *lise*; même bien joué, ça ne dit pas grand'chose au piano.

Quant à l'opéra-comique, il avance tout doucettement; il serait terminé il y a beau temps, n'étaient des modifications assez importantes apportées depuis peu au livret et d'où il résulte que j'ai de la musique faite pour rien, et de la nouvelle à fabriquer. Je ne passerai pas avant le *commencement de mars*. Vous verra-t-on cet hiver? Vous devenez par trop rare. Prévenez-moi quand vous serez pour venir à Paris. — J'ai une besogne infernale. Dans ce métier-là, ou bien l'on a trop de temps, parce que l'on ne vous commande rien, ou bien l'on n'en a jamais assez, parce qu'il faudrait que tout fût fait sur-le-champ. Et je ne fais rien facilement; tout me coûte. Enfin, c'est ainsi.

Adieu, camarade, et toujours bien à vous très affectueusement.

EMMANUEL CHABRIER.

Bayreuth, 22 juillet 1889.

Cher ami,

Je suis ici depuis trois ou quatre jours, ÉPERDU *d'admiration*, et j'y reste jusqu'à la fin du mois. — Mille remerciements; c'est ma femme qui a reçu le journal; elle va faire traduire l'article par Enoch, me l'enverra, puis vous retournera ledit journal.

Ça a marché supérieurement, là-bas, et je pense que plusieurs théâtres vont monter ma petite *Gwendoline* que vous voulez bien aimer un peu.

Je n'ai pas *fini le premier acte* de l'ouvrage auquel je travaille actuellement; c'est vous dire que j'en ai encore pour dix-huit mois. C'est très dur à faire et je voudrais que ce fût bien.

Quand venez-vous à Paris? J'y serai *à demeure* à partir des premiers jours de septembre. Si vous veniez à cette époque, n'oubliez pas l'ami Chabrier et sa côtelette.

A bientôt, camarade, encore merci et sincèrement à vous.

EMMANUEL CHABRIER.

La Membrolle, par Mettray (Indre-et-Loire), 8 mai 1892.

Mon bien cher Lacombe,

Je vous prie de me pardonner mon retard; vous savez toute l'amitié que j'ai pour vous; mais j'ai été surmené tellement tous ces temps-ci, je suis devenu si nerveux, que ce n'est pas tout à fait de ma faute. J'ai, de plus, laissé s'accumuler des masses de lettres en souffrance, mais ne m'en veuillez pas trop; celle-ci est si heureuse, à cette heure, de bavarder avec vous, que nous allons varier un peu ce paragraphe.

Donc, cher ami, j'ai reçu, fort bien reçu les deux morceaux de caractères si différents et de si belle ou amusante tournure que vous m'avez envoyés.

Merci de m'avoir dédié votre *Parade hongroise*, que je trouve si habile de coupe

rythmique, de choix mélodique de notes pimpantes et d'idées originales. Votre début, *carruré* en cinq mesures, est charmant de désinvolture; on se cambre déjà! Le haut de la page 3, coquet comme tout; c'est du ballet ravissant. Et ondoyant, si ondoyant, dirai-je, voluptueux et câlin, le léger frôlement de la quatrième croche sur le temps fort, avec une *liaison* savoureuse! Nous avons enfin, à la cinquième ligne de la même page, quelques titillements qui doivent, à l'orchestre, avec les frôlements susdits, faire un effet ravissant, dédié aux dames. Très à effet, le crescendo de la cinquième page, à partir du *ff*, de l'*ostinato* d'un accord de *la* mineur (1) et de la rythmique des deux dernières lignes; voilà de quoi prouver que ce morceau est réussi de tout point, qu'il me plaît infiniment et d'autant plus que, fort friand moi-même des rythmes, j'aurai là l'occasion de me délecter. — Encore une fois, ce doit être bien à l'orchestre, où je voudrais l'entendre ; encore merci et compliments.

J'ai, du reste, un faible pour ce morceau-là. Je vais parler un peu de la *Marche élégiaque*, qui, je l'ai su, — mais, je n'étais plus à Paris, restant à la campagne presque toute l'année à cause de mon ouvrage à faire (je suis aux deux tiers du deuxième acte — il y en a trois), *Briséis* (avec Catulle Mendès), — a été jouée chez Lamoureux. Vous devez prendre cette belle page *assez lentement*; je voudrais la voir instrumentée; je trouve la première phrase, je pourrais dire toute la première page, d'un sentiment très profond; très pénétrantes les septième et huitième mesures, avec le retour en *sol* du motif initial; très tendre, la treizième mesure, et la dernière ligne : c'est là une très impressionnante page dont je vous fais mes compliments, mon bon ami. — Je voudrais connaître l'effet orchestral de tout le passage en *la* bémol qui doit être délicieux; toutefois, je comprends moins pourquoi, après ce magistral début, c'est par le fait une mesure à quatre temps très lente, ce qui semble continuer à quatre temps la première page de votre marche (est-ce cela?). Est-ce pour motiver un passage rêveur et élégiaque? Je trouve ce rythme *inquiétant* pour un morceau qui n'est pas longuement développé; quoique les éléments me plaisent infiniment, je crois qu'il était très possible de le traiter plus largement (2) et, je vous le répète, cher ami, en brave confrère, je ne le saisis pas très bien, l'*ensemble* de cette œuvre; et je voudrais vous l'entendre jouer pour en avoir une idée très nette. — La première page est superbe. J'ai pris, à lire ces deux morceaux si opposés, un grand plaisir.

Et je ne veux pas rester bredouille, moi; de mon côté, je veux vous envoyer quelques-unes de mes machines. Il y en a pour tous les goûts et caractères. Vous m'écrirez aussi, dès que vous les aurez lues, et me donnerez votre opinion.

Si vous restiez dans le courant de juin, je pourrais vous voir à Paris, mais je ne puis guère m'absenter en ce moment. Espérons qu'on pourra se serrer la main. Il y a assez longtemps qu'on ne s'est vu, et je n'ai jamais vu Carcassonne !

Adieu, mon bon ami, bon travail et bonne santé.

Votre ami dévoué,

EMMANUEL CHABRIER.

24 mai 1892.

Cher ami,

Carcassonnez-vous en ce moment et avez-vous reçu la musique que je vous ai envoyée, — recommandée, il y a huit à dix jours?

(1) J'ai voulu dire d'un *mi* traversant *3 ou 4 accords*.
(2) Question de coquetterie! — Je voudrais l'avoir fait. Je parle de votre *Marche élégiaque*, bien entendu.

Un petit mot de réponse, si vous n'avez pas trop chaud. Je me figure que, là-bas, on doit griller ferme sur les remparts?

Votre bien affectionné,

EMMANUEL CHABRIER.

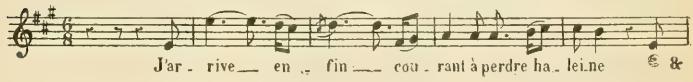
Le vandalisme musical. — Beethoven mis au point par Castil-Blaze.

Le hasard a mis sous mes yeux, à la bibliothèque de l'Opéra (nº 1069 du catalogue), une partition, piano et chant, de *Fidelio*, dont la lecture réserve des surprises. Le titre porte : « LÉONORE, *mélodrame en trois actes suivis d'un épilogue, d'après J. N. Bouilly, paroles de Castil-Blaze, musique de Beethoven* », etc. « *Ce mélodrame ne peut être représenté sur aucun théâtre de France sans l'autorisation spéciale du traducteur, propriétaire du drame* (*Loi du 19 janvier 1791*). » Les titres de Castil-Blaze à cette propriété sont, il est vrai, sérieux, et méritent d'être signalés.

Quelques nouveautés d'abord, dans la liste des personnages : celui de Jaquino disparaît. Ferdinand s'appelle Alvarez; Rocco, Roc; et l'un des deux coryphées, dans le chœur des prisonniers, est baptisé Diégo.

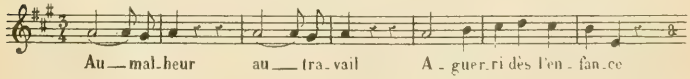
De l'ouverture, rien à dire : c'est une réduction à peu près fidèle, quoique mauvaise, de l'ouverture en *mi*.

Mais les transformations commencent avec le premier acte. Les trois morceaux du début, duetto, air de Marceline, quatuor, sont radicalement supprimés. A leur place, l'orchestre joue l'introduction de la symphonie en *la* (44 mesures) agrémentée d'un dialogue musical, — dû à Castil-Blaze, comme tous les récitatifs qui dans « sa » partition cousent les divers morceaux, — où Roc et Marceline échangent leurs pensers en attendant Fidelio. Mais le plus beau est cette savoureuse annotation, qu'on lit au bas de la page : « *Au concert, on peut supprimer les parties de Roc et de Marceline.* » — Reconnaissons que Beethoven aurait signé cette remarque. Au moment où l'andante de l'introduction s'enchaîne à l'allegro, Fidelio arrive et rend compte de son après-midi :



J'ai d'abord au marché terminé mon emplette,
On achète plus cher si l'on n'est diligent;
Du couvent aujourd'hui l'on célèbre la fête :
Père Ascagne pour vous m'a donné de l'argent... etc.

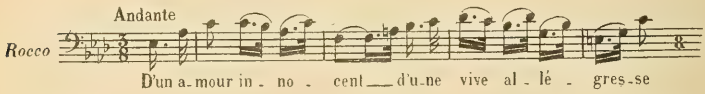
Tout cela se chante sur la suite de l'allegro! Après 118 mesures, point d'orgue suspensif, et Léonore chante *avec exaltation* sur le motif du trio, emprunté au scherzo de la même symphonie (mais transposé de *ré* en *la* :



phrase bientôt reprise en trio, avec Roc et Marceline. Cela continue pendant 78 mesures, après quoi l'allegro reprend à son tour, chanté lui aussi en trio.

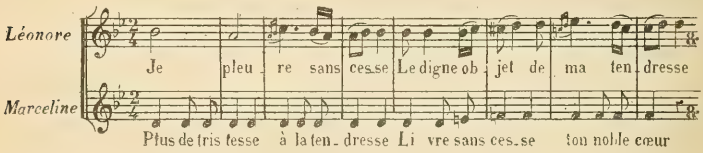
Dans l'air de Rocco, négligeons les altérations du texte, et notons seulement que la fin de chaque couplet : *es ist ein mächtig Ding das Gold*, est chantée en trio. C'est une habitude.

Le trio suivant, — le vrai, — est conservé, mais de quelle manière! Mesures coupées, notes déplacées, etc. Tout à coup une modulation imprévue, au lieu de nous ramener en *fa*, nous conduit en *mi* ♭ puis en *la* ♭,... un point d'orgue suspend notre attente, et voici ce que nous entendons :



Après 74 mesures remplies de la sorte, en trio, le trio original reprend depuis la réplique de Rocco : *Nur auf der Hut*, mais altéré et tronqué. C'est le premier acte.

La marche qui, comme aux représentations de l'Opéra-Comique, ouvre le second acte est précédée d'une courte introduction, et surchargée d'un chœur des soldats. Si l'air de Pizarro est conservé, son duo avec Rocco disparaît. Une *complainte* le remplace, dont Marceline expose d'abord le thème, qui n'est autre que l'allegretto de la symphonie en *la*, mais baissé d'un ton. Puis Léonore se met de la partie :



Par d'affreux traitements, l'admirable récitatif que précède l'avis de Léonore devient une chose inconsistante et molle, surtout vers la fin, où l'on passe en *mi* ♭ au lieu de *mi majeur*, ce qui éteint l'éclat des cuivres et de la voix dans toute la scène. Après la première partie du chœur des prisonniers, avant le dialogue entre Léonore et Rocco, le rideau tombe. Et c'est le second acte.

L'introduction de l'acte suivant est respectée, mais, dans l'air de Florestan, deux mesures sont rajoutées à la fin de l'andante : l'une contient une aimable vocalise, l'autre une modulation destinée à placer l'allegro en *mi* ♭ au lieu de *fa*.

Le duo entre Rocco et Marceline, et le trio, sont à peu près intacts ; je dis à peu près, par comparaison. Dans la dernière partie du quatuor, après le second appel des trompettes, Florestan chante la partie de Léonore, et réciproquement. Et le texte musical est modifié pour éviter la tenue répétée d'un *la* aigu, au soprano. Naturellement, le duo des deux époux se transpose de *sol* en *fa*. Et c'est le troisième acte.

Reste l'*épilogue*, où se trouvent les plus étonnantes beautés. Il s'ouvre par un entr'acte dont les 51 premières mesures appartiennent au finale de la symphonie en *la* ; quelques accords s'y accrochent et, dans un jardin magnifique, paraît Florestan accompagné d'Alvarez-Fernando, qu'il congédie aussitôt en ces termes :

A vous je dois ma délivrance,
Et ce cœur, cher ami, ne l'oubliera jamais.
Comptez sur ma reconnaissance.
Seul ici laissez-moi jouir de vos bienfaits, etc.

Sur ce, après une transition en *si* ♭ sur le motif de l'entr'acte « symphonique », Florestan chante d'un bout à l'autre l'*Adélaïde* de Beethoven, avec des paroles appropriées : il invoque *Eléonore* au lieu d'*Adélaïde*, voilà tout.

Le finale de l'opéra subit d'énergiques retouches : d'*ut majeur* il est transposé en *si* ♭, l'introduction est réduite à quelques mesures, etc. Après le chœur : *Heil sei dem Tag*, une coupure de 99 mesures supprime l'intervention de Fernando, la confusion de Pizarro, et nous amène droit à l'andante *O welch ein Augenblick*, qui passe de *fa* en *mi* ♭, de même que le dernier allegro d'*ut majeur* en *si* ♭.

Je n'ai pu découvrir si cette étrange partition a jamais été exécutée, — ce serait le mot propre. Tout est possible, puisqu'elle a paru. Du reste, aujourd'hui même, Castil-Blaze a plus d'héritiers que Beethoven (1). Un éminent critique contemporain n'a-t-il pas écrit que « sans manquer de respect à Beethoven » il faut avouer que sa conception du drame lyrique ne répond pas à l'idéal de l'opéra selon la formule de Meyerbeer? Je crois qu'on peut en effet reconnaître cela sans manquer de respect à Beethoven, — sinon peut-être à Meyerbeer...

JEAN CHANTAVOINE.

M. E. Colonne et la musique française jugés par un docteur de Leipzig.

« La connaissance des Français a été pour nous un véritable bénéfice artistique. Qu'y avons-nous appris? Rien qui soit à imiter. Cela ne nous réussirait pas. La composition française moderne, telle que Colonne nous l'a présentée, est pour une bonne part un art de divertissement musical, d'ordre supérieur; sa caractéristique, c'est la recherche de l'effet purement sonore ; ses charmes principaux sont : la richesse de coloris et la chaleur du sentiment, l'originalité dans le rythme, l'élégance, l'esprit, le goût. En tout cela nous n'arriverons jamais à une pareille perfection; nous serons toujours ou trop savants ou trop sentimentaux, trop nobles ou trop communs, trop anguleux ou trop guindés. Nous devrions laisser cette spécialité aux Français, mais nous devrions les connaître... Ce que nos directeurs nous ont servi parfois de Tschaïkowski, par une russomanie qui n'est qu'affaire de commerce, n'est non seulement pas meilleur que ces confitures françaises, mais présente encore cet inconvénient que ce n'est pas de l'authentique, mais du simili (2). Je ne comprends pas que des impressions, comme celles qu'a renouvelées Colonne, n'inspirent pas à nos donneurs de concerts l'idée absolument artistique de faire connaître certains soirs à leur public les productions de cet art distingué et fin du divertissement musical. Nos chefs d'orchestre ne connaissent qu'une chose : se faire remarquer et idolâtrer par la foule. Colonne n'est pas de ces gens-là. Nous avons en Allemagne quantité de chefs d'orchestre qui sont plus oléagineux (3), plus parfumés, plus portés à la mise en scène, plus franci-

(1) Qu'on se rappelle le ballet de *Don Juan* à l'Opéra en 1896-1897, voire la dernière reprise de *Fidelio* à l'Opéra-Comique...
(2) « *A la* gerbeitet ».
(3) Oliger (?). — Willy fait-il école même en Allemagne ?

sants que ce Parisien. Il est étonnamment honnête, droit, simple, énergique... allemand; dans ses mouvements, plus dur que la mode moderne ne le voudrait, précis et clair, presque militairement raide et rigide ; c'est un général, au moins un major énergique, qui n'admet pas ces allures de lieutenant que l'on voit s'étaler dans les parades musicales de nos concerts. Colonne ne dirige que pour son orchestre. C'est la vieille école. Malgré moi je pensais à Wüllner de Cologne. Colonne est justement une personnalité, et c'est là ce qu'il y avait de beau.

« ... Les Français ne sont pas seulement des compositeurs de haut style pour salon ; ils s'essayent aussi dans le genre noble. Colonne nous a joué de Saint-Saëns une symphonie en *la* mineur, œuvre amusante, magistrale, mélodieuse et pleine d'effet. Mais pour dégager la dignité que doit avoir une symphonie, le Français ne pénètre pas au fond du monde d'idées beethovenien, il se borne à « travailler dans le style sévère ». Ça sonne comme une œuvre austère, robuste, mais ce n'est que de bonne musique. Je ne blâme pas cela ; il est bon que le compositeur ne sorte pas de sa propre peau. Un musicien français n'a pas besoin de se réfugier dans les idées et d'édifier des symphonies de pensées. Qu'il nous laisse cela, à nous autres Allemands. Mais quand nous voulons entendre des symphonies qui sonnent bien, qui sont de la musique pure (et non des pensées philosophiques), c'est à ces œuvres-là que nous devrions songer; au lieu de jouer toujours les innombrables symphonies des *Epigones* de Beethoven, qui ne sont plus de « l'art sacré », et que nous aimons seulement pour les avoir jouées jadis à quatre mains avec une grand'mère ou une tante musicienne; au lieu de mettre à réchauffer, chaque hiver, ces bonnes vieilles soupes (1), nous pourrions enrichir notre goût avec les assaisonnements de la cuisine française. Encore une fois, ces Français sont, tout comme les Italiens, beaucoup plus dignes d'être importés chez nous que les Russes ; car la culture musicale encore très arriérée de ces derniers se révèle, jusque chez les plus grands, par l'inégalité de l'invention, par un sentiment incomplet du style et de l'art, qui n'est qu'à peine compensé par un vernis de civilisation emprunté à l'Europe occidentale.

Le plus gros de l'effet, c'est Colonne qui l'a produit, par sa personnalité.

Dr G. Gohler (*die Zukunft*).

Promenades et visites musicales.
IV. — M. Paul Lacombe, membre correspondant de l'Institut.

Où avez-vous si bien appris la musique ? — A Carcassonne.

Où demeurez-vous maintenant? — A Carcassonne.

Mais où comptez-vous demeurer à l'avenir? — A Carcassonne!

Tel est le dialogue qui s'engageait, il y a quelque vingt ans, entre M. Paul Lacombe, dont Colonne venait de faire exécuter la première symphonie, et un « cher maître » de Paris, un peu étonné que si loin de la place de l'Opéra, il y eût un artiste de haute valeur, affranchi de l'attraction coutumière qui peuple Paris de déracinés. Né en 1838 (*loc. cit.*), ancien élève de M. Reisseire et de Bizet, esprit à la fois délicat et de très solide instruction, qui vient de faire paraître son 105e ouvrage, M. Paul

(1) Statt dass wir also diese guten Suppen jeden Winter wieder aufkochen...

Lacombe ne doit pas regretter la sagesse qui le tint attaché au sol natal. D'abord, il a eu constamment devant les yeux le spectacle de cette vieille cité dont on peut dire qu'il est unique au monde; et loin de la lutte pour le succès, sans fièvre d'ambition pressée, il a pu, au milieu des siens et de quelques amis d'élite, cultiver son art tout à loisir; en outre, la renommée est allée le chercher elle-même dans sa retraite, et lui apprendre que son œuvre était bonne. Qui ne connaît, qui n'a entendu ou joué l'*Aubade printanière*, popularisée par une charmante réduction à quatre mains? En Allemagne comme en France, elle est aussi répandue que la *Mandolinata* de M. Paladilhe. Mais M. Paul Lacombe a connu des joies d'ordre plus élevé. Il a écrit des œuvres de haute envergure, trois symphonies, des suites d'orchestre, des ouvertures, des concertos, exécutés dans les grands concerts de Paris; et récemment l'Institut de France le nommait membre correspondant (honneur rarement accordé à des Français de province) pour la section musicale.

M. Paul Lacombe a toujours eu une grande prédilection pour la musique de chambre, et il a encore écrit récemment sa 3e sonate de piano et violon, son 2e trio et une sonate de piano et violoncelle publiés chez l'éditeur Hamelle. Son instinct musical le portait vers ce genre qui est le premier de tous; je crois cependant que les circonstances mêmes de sa vie ne furent pas étrangères à la direction de sa pensée artistique. Les jeunes compositeurs qui vivent à Paris sont mis à la gêne par une effroyable concurrence; pour en triompher, pour imposer rapidement leur nom au public, — pour vivre, aussi, — il arrive que beaucoup d'entre eux ne songent qu'à faire du théâtre. A l'abri de ces préoccupations diverses, M. Paul Lacombe n'a pas employé les moyens les plus rapides d'arriver au succès. Il n'a pris la plume que quand il avait quelque chose à dire; il a suivi sa fantaisie et noté les émotions délicates de sa vie, sans jamais chercher à forcer l'attention par des prouesses factices ou par d'habiles complaisances pour le goût du jour. Placé, non pas *au-dessus* (il serait injuste de parler ainsi), mais *en dehors* de la bataille musicale, il a trouvé d'autres avantages dans cette heureuse situation : d'abord, il n'a pas été touché par cet esprit de modernisme à outrance qui trop souvent bouleverse la grammaire musicale et brise en menus morceaux le marbre pur du style symphonique; il est resté fidèle, avec une indépendance qui ne va jamais jusqu'au goût de l'étrangeté, à la tradition classique. M. Paul Lacombe est sans doute très bien informé sur le mouvement contemporain; nul ne parle mieux que lui de C. Franck ou de G. Fauré; dès la première heure, il a été un des pèlerins passionnés de Bayreuth, et il m'écrivait, il y a quelques jours : « Je relis *Parsifal*; quelle admirable écriture! » Mais il n'a jamais eu le goût de la singularité, de l'intransigeance, ou du scandale; nature parfaitement équilibrée, trop intelligent pour ne pas comprendre et aimer tout ce qui se fait aujourd'hui d'original et de brillant, mais trop « honnête homme » pour marcher *à la suite*, il est resté lui-même. Sauf la première de ses *trois sonates pour piano et violon*, qui est une œuvre de début, visiblement inspirée de Mendelssohn, tout ce qui est sorti de sa main a un caractère personnel; sans affectation d'aucune sorte.

Je ne puis énumérer ici toutes les compositions de M. Paul Lacombe, et dois me borner, suivant mes préférences, à quelques indications; je puis dire, toutefois, que par leur élégance, leur distinction soutenue, leur caractère toujours très musical, elles forment un ensemble charmant. Si les pianistes ne les jouent pas plus souvent dans les concerts, il me semble que c'est uniquement parce qu'étant de difficulté moyenne, elles n'offrent pas une matière assez riche à la haute

virtuosité. Les amateurs sérieux doivent se placer à un point de vue opposé. Ceux qui ne les ont pas encore eues sous les doigts, me sauront gré d'appeler leur attention sur les *Pièces pour piano à 4 mains* (Hartmann, éditeur), non indignes d'être placées à côté des pages d'un Schumann; sur les *Esquisses et souvenirs, fantaisies en forme de valse* (chez Hamelle), poème en sept morceaux, de sentiment très varié, sous lesquels on devine l'émotion discrète mais toute fraîche encore d'une histoire intime; la *Marche élégiaque* (chez Heugel) — composée sur deux thèmes principaux, l'un dramatique et douloureux, l'autre de tendresse et d'espérance, qui se combinent, après avoir été exposés successivement, avec une grandeur réelle; sur la *Suite pour piano et orchestre* (*Prélude* et *Allegro giocoso*, *Aria, intermezzo, variations* et *cadence finale*, chez Leduc), où un vif et spirituel allegro, après avoir débuté par le $\frac{3}{4}$, aboutit à un motif d'une exquise légèreté, sur une mesure à 5 temps. Je citerai encore la *Sérénade* (chez Hamelle), réduite à 4 mains (écrite d'abord pour flûte et hautbois avec accompagnement de cor et d'instruments à cordes), d'un dessin très pur et d'une simplicité pleine de grâce; l'*Album* (*Nuit étoilée*, *A travers champs*, *Romance*, *Valse*, *Chant du pâtre*, *En poste*); la *Deuxième suite pour piano* (chez Baudoux), etc., etc. Parmi ces œuvres abondent des idées mélodiques très heureuses, qui intéressent toujours l'esprit musical sans le fatiguer et s'imposent à l'oreille après l'avoir doucement charmée. Il faut faire une place à part à un assez grand nombre de compositions où M. Paul Lacombe, avec une persistance curieuse, a fait preuve d'originalité dans l'invention des rythmes; sur la mesure à cinq temps, qui paraît lui être familière et où il excelle, il a écrit : *Danses basques* (à jouer après une lecture du *Ramuntcho* de Pierre Loti!); une *gavotte* qui, avec l'opuscule précédent, est une des perles de l'écrin; une *Étude*, d'allure plus austère; un *Air de danse* très amusant où l'on croit voir les danseurs faisant un demi-tour et changeant de pied après une suite régulière de pas en avant (mesure à $\frac{2}{4}$, succédant de 2 en 2 à la mesure à $\frac{3}{4}$); enfin une étude sur une mesure à 7 temps (tout cela, chez Énoch) qui n'avait pas encore été employée. Ces rythmes ne sont pas, comme il arrive trop souvent, le résultat d'une gageure, et ne sont pas la *juxtaposition* de mesures différentes; c'est l'idée mélodique elle-même qui semble les avoir créés : on n'y trouve aucune trace d'effort.

Artiste du bon pays de France et fidèle à ses origines, M. Lacombe a un esprit très net qui se joue à mi-côte du Parnasse musical et semble répugner aux vastes entreprises. Son œuvre, c'est le verger d'Horace avec un joli chant de hautbois dans le bouquet d'arbres qui, près de la source fraîche, ombrage la « bastide » méridionale. Mais ne croyez pas qu'il ait cette clarté banale, qui est incompatible avec la profondeur du sentiment ou l'originalité de l'écriture. Je viens de recevoir *Prélude et étude de concert pour piano* paru hier chez Énoch; il y a là des combinaisons harmoniques, un chromatisme et des hardiesses de modulation qui sont moins d'un conservateur que d'un progressiste!...

Puisse-t-il voir dans ces quelques lignes un hommage rendu à son talent par notre Revue, toujours heureuse de voir les honneurs aller à ceux qui les méritent.

J. C.

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Académie nationale de musique. — Hahaheï ! Hahaheï ! Hoïho ! Siegfried va paraître enfin. Un simple rhume de cerveau l'a mis en retard. Il a craint d'être exposé à un ridicule éternuement lorsqu'il conduirait son ours vers la forge de Mime. Attendons, pour parler de lui, que cette crainte soit dissipée.

L'Opéra n'est pas un théâtre d'avant-garde ; c'est une sorte de musée... Aussi n'est-il pas mauvais qu'il accueille certains chefs-d'œuvre étrangers quand les concerts du dimanche et l'opinion des musiciens les ont déjà consacrés. Le seul regret que, dès maintenant, j'aie à exprimer, c'est qu'au dernier acte de *Siegfried* on ait fait deux coupures. J'ai voulu m'assurer qu'elles n'étaient pas autorisées par l'usage et approuvées de Mme Cosima Wagner ; j'ai donc écrit à la veuve du grand compositeur ; elle m'a fait l'honneur de me répondre par le télégramme suivant, où il n'y a, j'aime à le croire, aucune amertume :

« *Bayreuth, 20 déc., 9 h. m. — Revue d'histoire et de critique musicales, Paris. — Il y probablement des coupures dans « Siegfried », mais je ne les connais pas. —* C. Wagner. »

Je voudrais savoir le nom de celui qui, en matière de musique et d'opéra, crut pouvoir substituer sa propre pensée à celle d'un Richard Wagner. — Contentons-nous des morceaux choisis qu'on nous offrira et dont l'exécution dure 3 h. 20. m.

Théâtre national de l'Opéra-Comique. — Le mercredi 4 décembre a été joué l'*Ouragan*, de M. Alfred Bruneau. Cette reprise a donné lieu à quelques manifestations bruyantes : *Voilà de la vraie musique! — Que M. X... vienne donc entendre çà! — A bas... Untel! — Vive Bruneau!* Ces exclamations ne changent rien, malheureusement, à la brutalité d'un fait significatif : l'*Ouragan* a fait 2.500 francs de recette environ, alors que, la veille, *Grisélidis* avait réalisé plus de 9.000 francs. Cela ne veut pas dire, bien entendu, que l'œuvre de M. Bruneau ne vaille rien ; les chiffres ne sont pas musiciens : j'accorde que, parfois, le public ne l'est pas davantage. Il y a là cependant une indication qui n'est pas à négliger. A signaler, au même théâtre, la brillante réapparition de M. Clément dans *la Dame Blanche* (le charmant ténor semble avoir été mis au monde exprès pour le chef-d'œuvre de Boïeldieu), et, dans la matinée du 14 décembre, l'exécution de l'exquis *Menuet du Capitaine Fracasse* (musique d'Emile Pessard), par 60 enfants, élèves des classes de violon et alto du Conservatoire. On a bissé ce menuet avec raison. — A bientôt l'œuvre de M. A. Coquard.

Concours musicaux de la Ville de Paris. — Comme la Ville de Paris a raison de rehausser par tous les moyens possibles l'éclat du concert qui suit chacun de ses concours ! Quand elle orne de verdure, de fleurs et de gardes en grande tenue l'escalier du théâtre municipal ; quand, avant le premier coup d'archet donné à la symphonie, elle fait exécuter *la Marseillaise* (qui fut écoutée debout par toute la salle), elle entend fêter l'art purement *français* et lui rendre hommage en l'encourageant. Le 30 novembre, nous étions conviés au Châtelet pour entendre la dernière œuvre

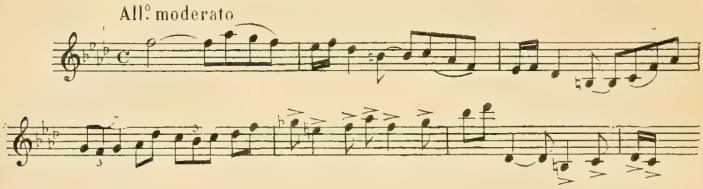
couronnée : *la Vision de Dante*, de M. R. Brunel (poème de MM. Ed. et Eug. Adenis). L'histoire de ces concours, fondés par M. Hérold, est intéressante à feuilleter. Les prix furent déjà remportés en 1878, par M. Théodore Dubois (avec *le Paradis perdu*) et Benjamin Godard (avec *le Tasse*); en 1880, par M. A. Duvernoy (*la Tempête*); en 1882, par MM. Hillemacher (*Loreley*); en 1885, par M. V. d'Indy (*Chant de la Cloche*) et G. Huë (*Rubezahl*); en 1890, par M. S. Rousseau (*Merowig*); en 1892, par M. H. Marty (*Duc de Ferrare*); en 1894, par M. Lucien Lambert (*le Spahi*); en 1897 enfin, par M. G. Brunel. Il va sans dire que la *Vision de Dante* est très remarquable. Je crains qu'elle ne soit rien de plus. La couleur descriptive y a été prodiguée avec une incroyable adresse et même un peu d'abus. J'aurais préféré une symphonie plus nettement *construite*. Cependant, cette façon de manier l'orchestre tient du prodige, quand on songe que « Brunel » est un pseudonyme cachant la personnalité d'un médecin consultant, dont les loisirs seuls sont consacrés à l'art musical. Deux vœux à formuler : 1° Je voudrais qu'avant chaque concert, le président du Conseil municipal proclamât, devant le public, le nom du lauréat (avec rappel des anciens lauréats); 2° Puissent nos librettistes trouver dans les choses purement *françaises* des sujets qui n'égarent pas l'imagination des compositeurs et leur permettent d'apporter une contribution plus décisive à l'art *national*.

Concerts Colonne. — *Adonis*, de M. Th. Dubois. — Cette œuvre a soulevé des applaudissements qu'elle méritait et des protestations auxquelles on pouvait s'attendre avant que la première note eût été jouée. Il existe, en musique, un certain nombre de naïfs révolutionnaires qui croient devoir siffler toutes les pages, même intéressantes et neuves, dont l'auteur a une dignité officielle ; — quittes, d'ailleurs, à acclamer toutes les fadaises, lorsqu'elles sont l'œuvre d'un jeune inconnu. La musique, à vrai dire, n'est pour rien dans ce préjugé, et je ne parlerais pas de ces snobs de l'indépendance, si leurs bruyantes manifestations ne risquaient de troubler le jugement et d'inquiéter la conscience du bon public : « C'est donc bien mauvais, se dit l'auditeur ingénu, puisque ces jeunes artistes, là haut, montrent le poing à M. Colonne! Et moi qui allais applaudir ! » Et ainsi se font, en ce monde, les réputations.

... Et Kypris, les cheveux épars, les yeux en pleurs,
L'enveloppant encor d'une suprême étreinte,
Trouble la paix des cieux de sa divine plainte.
— Sur la montagne et dans les profondes vallées,
On entendit gémir les Nymphes désolées,
Et l'écho prolongea leurs pieuses douleurs...
— Mais si du sombre Érèbe on ne peut revenir,
Je puis faire du moins, triste et doux souvenir,
Croître et s'épanouir, au sol où tu reposes,
Sous mes pleurs l'anémone, et dans ton sang les roses...

Ces trois fragments servent d'épigraphe aux trois parties du Poème symphonique de M. Th. Dubois et leur conviennent exactement : la musique est l'harmonieux commentaire de ces vers harmonieux. Les deux parties extrêmes (*la Mort d'Adonis : Douleur d'Aphrodite*; — *le Réveil d'Adonis : Renouveau de la Vie*), sont les plus développées, et se relient étroitement l'une à l'autre ; car les thèmes de la Douleur reparaissent dans le Finale, légèrement modifiés, et expriment la Joie. Aussi bien n'est-ce pas du sang même d'Adonis et des pleurs de Kypris que renaissent chaque année « les fleurs, la lumière et la vie ? » A vrai dire, cette intention (que fait valoir le pro-

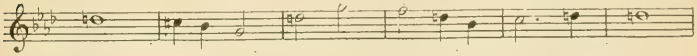
gramme) toucherait peu l'auditeur si les motifs et leurs retours manquaient de grâce et d'intérêt. Ce n'est pas le cas ; mais cet intérêt et cette grâce sont d'une espèce assez particulière. C'est en vain qu'on cherchera ici le frisson de la chair émue par l'amour ou transie par la mort ; en vain aussi le pittoresque désordre d'un printemps luxuriant, le ramage des oiseaux, l'appel des bergers, l'éclat bigarré des fleurs. M. Th. Dubois ne fait songer ni à Massenet, ni à Berlioz, ni à M. Charpentier. Et cependant il ne manque ni d'émotion ni de mouvement. Témoin le thème de la douleur d'Aphrodite, le plus important de l'œuvre :



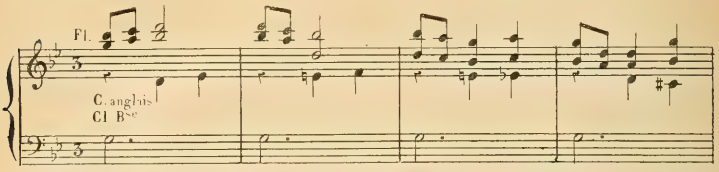
Ou, cette flûte qui s'élance, dans la troisième partie, sur des pizzicati des cordes :

On remarquera les inflexions chromatiques et les brisures de rythme du premier motif, la légèreté du second. Il y a là du sentiment et de l'animation ; mais c'est un sentiment épuré, idéalisé, dont le désordre même ne va pas sans douceur; c'est un pétillement de vie où il entre plus de lumière que de chaleur, et dont l'élan gracieux semble ignorer l'effort. Le monde où nous transporte cette musique est un monde affranchi du poids de l'existence et de l'amertume des douleurs humaines : il est peuplé de purs esprits. Et la perfection de la forme, où tous les heurts sont évités, où tout est soudé, fondu, poli avec le plus grand soin, ajoute encore à cette impression de sereine blancheur. Les efforts combinés d'un poète et d'un musicien moderne ont élevé au couple oriental un temple d'une savante architecture et d'une belle ordonnance, conforme à nos idées sur l'eurythmie antique. Que ces idées soient inexactes, c'est ce qui importe assez peu. L'artiste a droit à l'erreur, pourvu qu'il soit sincère : il peut habiller les apôtres à la mode du xve siècle, si sa foi est profonde ; il peut prêter à la Grèce un spiritualisme qu'elle n'a guère connu, à condition d'en être lui-même pénétré.

C'est cette conviction qui fait le prix de l'œuvre de M. Dubois : sa musique laisse entrevoir une pensée élevée et pure, éprise d'un idéal peut-être un peu étroit, mais des plus nobles; et une émotion discrète, faite de tendresse et de respect, fait palpiter doucement, en cadence, la mélodie aux belles lignes. Je citerai encore ce chant de clarinette :



et surtout l'épisode de la *Déploration des Nymphes* (2e partie du poème) où la chasteté, la réserve exquise étaient particulièrement bien à leur place :



ur ce rythme gracieux, sur cette harmonie émue, on croit voir s'avancer la blanche théorie. Le quatuor avec sourdines répond, joliment et simplement, à ce premier motif, dont la première mesure, renforcée par le hautbois, reparaît de loin en loin, comme une exclamation de douloureux étonnement et sépare les différentes strophes du chant funèbre. Puis le cortège se reforme et s'éloigne, de la même démarche un peu lassée : aux flûtes virginales, au cor anglais mélancolique, s'ajoutent la harpe qui répète un *sol* harmonique, et les violons, qui tiennent la même note, en descendant d'octave en octave ; et tout s'apaise. Ce petit morceau est d'une distinction parfaite et d'un coloris charmant, qui, par delà Leconte de Lisle, toujours un peu dur et raide, fait songer aux Nymphes du doux Virgile pleurant la mort de Daphnis.

LOUIS LALOY.

M. Colonne nous a rendu la *Symphonie* de Franck, qui semble avoir passé du répertoire de la Société des Concerts à celui du Châtelet. C'est grand dommage pour le Conservatoire, mais non pour la Symphonie, interprétée dimanche avec une intelligence et une intensité d'émotion au-dessus de tout éloge. Dans cette musique pleine et sincère, tout part du cœur, chaque idée, chaque dessin, chaque note a un sens ; la vie, l'expression est partout, non pas une expression vulgaire et factice amenée à grand renfort de signes sur un motif indifférent : la partition serait-elle dépourvue, comme celles de Bach, de toute indication de mouvement et d'accent qu'un musicien devinerait, à la lecture, les accélérations, les alanguissements, les vigoureux essors, les extases rêveuses de cette mélodie tour à tour inquiète et confiante, passionnée et sereine, qui porte en soi et impose par elle-même toutes les nuances de l'exécution. M. Colonne a su la comprendre et lui obéir, et l'enthousiasme du public a répondu à la conviction de l'orchestre. Je ne relèverai qu'un très petit détail : les arpèges qui forment l'introduction du deuxième mouvement ne pourraient-ils être plus doux et plus expressifs ? Ils sont comme une ébauche encore indécise du chant de cor anglais, dont ils doivent faire pressentir la mélancolie.

Le Prologue des *Barbares* et les ouvertures de l'*Ouragan* sont les œuvres les plus opposées que l'on puisse imaginer ; c'est la première qui supporte le mieux le concert : car c'est, comme on l'a dit ici même, un véritable poème symphonique.

L. L.

M. O. Letorey. — A l'audition des ouvrages envoyées par les pensionnaires de la villa Médicis, nous avons applaudi, avec tout le public, un *Requiem* de M. Letorey, dont le *Sanctus*, particulièrement, a obtenu un légitime succès. M. Letorey, qui a aujourd'hui vingt-huit ans, obtint au Conservatoire, en 1894, un premier prix de

contrepoint et fugue, avec le deuxième grand prix de composition, et en 1895 le premier grand prix de Rome. A ses débuts, si mes souvenirs sont exacts, il imitait, avec une exagération parfois ironique, le style de l'école rossinienne. Il lui en reste quelque chose, bien que sa manière se soit modifiée. Son très grand talent n'a pas encore donné sa vraie mesure; nous offrons au jeune maître tous nos compliments et espérons avoir bientôt à reparler de lui.

Concerts Lamoureux. — Le 15 décembre, M. Chevillard nous a donné la première audition d'un très beau « Prélude religieux » de M. Paul Lacombe. Ce poème est *construit* avec beaucoup d'unité: la première idée, très chantante et de longue haleine, est exposée par les violons (avec l'orchestre complet); la deuxième idée, présentée sous la forme très nette d'une entrée de fugue, se combine bientôt avec la première, qui est reprise avec une diminution de valeur; elle aboutit à un choral de l'harmonie, au-dessus duquel planent les tenues des premiers violons, lesquels ramènent de façon inattendue le ton principal. A cette première partie, succède une sorte de marche religieuse peu prolongée; c'est une transformation de la première idée, sur laquelle viennent se greffer des rappels de la deuxième qui, à la suite d'un crescendo habilement ménagé, est reprise avec puissance par les trombones. La première idée reparaît encore (pédale de dominante), et le prélude se termine par une fusion des deux motifs qui vont en s'éteignant. Ecouté avec une parfaite attention, ce court poème a une haute valeur par la qualité des idées mélodiques et la *composition*. Il est chantant et plein; je ne l'ai pas entendu sans émotion. Peut-être y faudrait-il un peu plus de gradation dans l'emploi des ressources de l'orchestre qui, dès le début, semblent toutes mises en jeu et forment une masse compacte. En somme, œuvre de très noble allure, faite pour surprendre un public qu'a un peu gâté l'abus de la symphonie à programme et le morceau de virtuosité.

Au même concert, très belle exécution de la symphonie en *la* de Beethoven, toute en mouvements vifs et débordante d'allégresse, et du beau concerto pour piano, violon et violoncelle (Beethoven), dont la charmante polonaise, développée avec tant de verve, a fait applaudir trois artistes hors de pair : Mlle Thérèse Chaigneau, M. Hugo Heermann (qui a joué aussi, délicieusement, deux pièces de genre de Schumann), et M. Hugo Becker, qui a exécuté en maître un concerto de Saint-Saëns, œuvre d'improvisation un peu complaisante pour elle-même. — J. C.

— On nous écrit de Bruxelles : « L'exécution du *Crépuscule des Dieux*, de R. Wagner, a eu un succès un peu exagéré par certains journaux. La vérité, c'est que le duo du premier acte, le trio des nageuses et la marche funèbre ont seuls fait impression sur le public. La mise en scène est d'ailleurs fort belle, et le succès personnel des artistes (surtout de Mme Litvinne) a été considérable. »

— La Société populaire de Musique a donné son premier concert le jeudi 19 décembre, à l'Hôtel des Sociétés savantes, rue Danton. (Prix des places : 1 fr. et 50 cent.; location tous les soirs, de 4 h. 1/2 à 6 h. 1/2, rue La Bruyère, 8, et le jour des concerts, à l'Hôtel des Sociétés savantes, à partir de 5 heures.) L'heure où paraît ce numéro nous prive du plaisir de parler aujourd'hui de ce brillant début, mais nous suivrons avec le plus grand intérêt les concerts de la Société populaire de musique, appelée à rendre de sérieux services.

Publications nouvelles.

F. Mottl : quatuor en *fa* dièze mineur p. instruments à cordes (à Vienne, chez Gutmann).

A. Klughardt : quintette p. flûte, hautbois, clarin., cor et basson, op. 79 (à Bayreuth, chez Giessel jr.).

Wolf-Ferrari : quintette p. piano, 2 viol., alto et violoncelle (à Leipzig, chez Rather).

Tschaïkowsky : quatuor p. 2 viol., alto et violonc., op. 30 (à Moscou, chez Jurgenson).

G. Schumann : quatuor en *fa* min. p. flûte, violon, alto et violonc., op. 29 (à Leipzig, chez Leuckart).

F. Weingartner : trilogie (Oreste), op. 30, réduction p. piano avec le texte (à Leipzig, chez Breitkopf).

Ferruccio Busoni : Sonate p. piano et violon, op. 36 (*Ibid.*).

W. Berwald : Sonate p. piano et violon, op. 21 (*Ibid.*).

F. Volbach : 3 Lieder, *Aube printanière, Chant dans la nuit, Au matin* (Ibid.).

G. Lekeu : Andromède, poème symphonique p. soli, chœurs et orch., réduction p. piano et chant (à Liége, chez Muraille) et 3 pièces p. piano (*Chansonnette sans par.*, *Valse oubliée*, *Danse Joyeuse*), ibid.

Paul Lacombe : Prélude et étude de concert p. piano, op. 105 (à Paris, chez Enoch).

César Cui : ouv. du *Fils du Mandarin*, opéra, p. piano 4 mains (à Leipzig, chez Rather).

S. V. Haussegger : Barberousse, poème symph. réduit p. piano 4 mains (à Berlin, chez Ries et Esler).

Br. Osc. Klein : Danses américaines (4 mains, à Leipzig, chez Dieckmann).

A. Arensky : Six pièces, prélude, élégie, mazurka, romance, étude (à Moscou, Jurgenson).

Ed. Grieg : pièces lyriques, op. 71 (à Leipzig, chez Peters).

M. Moskowski : Poème de mai, étude, op. 67 (à Berlin, chez Ries et Erler).

Bourgault-Ducoudray : Symphonie religieuse, chœur sans accompagn. (Heugel).

— On annonce l'exécution prochaine, à Berlin, de l'*Improvisateur*, opéra de M. Eugène d'Albert, et, à Vienne, celle de *Gœtz de Berlichingen*, nouvel opéra de M. Karl Goldmark.

— Le *Musikhandel und musikpflege* (Leipzig) donne une statistique comparative des nouveautés musicales qui ont paru sur le marché allemand, de 1891 à 1900. Cette statistique comprend les compositions pour orchestre et pour chant, et la littérature musicale; elle a toujours suivi une progression croissante, sauf pour les années 1897 à 1899. Pour l'année 1891, elle comprend 8.609 numéros; il y en a 12.272 pour l'année 1900.

— Le manuscrit autographe des *Noces de Figaro* qui appartenait à l'éditeur Fritz Simrock (Berlin), vient d'être légué par testament à la Bibliothèque Royale de

Berlin, déjà en possession du manuscrit de plusieurs œuvres dramatiques de Mozart : la *Flûte enchantée*, *Titus*, *Lucio Silla*, *Ascanio in Alba*, etc.

— La *Schweizerische Musikzeitung* (Zurich, 30 nov.) fait le plus grand éloge des concerts qui ont été donnés à Basel et à Saint-Gallen, par M. Jacques Thibaud. Le jeune violoniste s'est fait vivement applaudir en exécutant le concerto en *fa* majeur n° 2 de Ed. Lalo, la Romance de Svendsen, le prélude de la Sonate de J.-S. Bach en *sol* mineur, les Airs russes de Wieniawsk, la Gavotte de Bach pour violon, etc... Le journal suisse compare le jeu de M. Thibaud, pour la délicatesse et la virtuosité, à celui de Sarasate.

MUSIQUE RELIGIEUSE

Nos manuscrits, mis sous scellés à Solesmes, nous ayant été rendus assez tard, nous ne pourrons donner que dans notre prochain numéro la fin ou la suite d'études déjà commencées.

A l'église Saint-François de Sales. — Le jeudi 19 décembre a été béni par M. l'abbé Misset le mariage de M. Pierre Aubry et de Mlle Suzanne Cavel. Les chanteurs de Saint-Gervais prêtaient leur concours à cette très brillante cérémonie où furent exécutés, avec deux pièces grégoriennes, des chefs-d'œuvre de J.-S. Bach, Palestina, Josquin, Hændel... Il est rare, dans les églises de Paris, d'entendre d'aussi admirables concerts. Nos compliments les plus sincères et tous nos vœux aux jeunes mariés.

Le rythme grégorien. — Mgr l'évêque de Saint-Dié veut bien nous envoyer, sur le rythme du chant grégorien, la communication suivante :

« La théorie du rythme oratoire, appliquée au chant grégorien, paraît assez difficile à soutenir.

« Que l'art oratoire ait emprunté à l'art musical les belles cadences qui, tombées des lèvres d'un grand orateur, charment les oreilles d'un auditeur délicat, cela est compréhensible. Mais que l'art musical soit tributaire, à un degré quelconque, de l'art oratoire, cela est moins facile à admettre. En d'autres termes, je conçois qu'une période cicéronienne soit d'autant plus harmonieuse qu'elle est plus musicale, mais je conçois moins bien qu'une phrase de Mozart doive son harmonie à sa facture plus ou moins oratoire.

« Ce qui semble logique, et ce qui est certainement vrai, c'est que la musique grégorienne, comme toute autre musique, emprunte ses lois au seul code musical.

« Il est bien réel qu'il y a dans la musique grégorienne, comme dans celle de tous les peuples, certaines mélodies d'une allure plus lâche, plus indisciplinée, plus populaire, qui se lisent ou se déclament autant qu'elles se chantent : nous le reconnaissons volontiers avec Gui d'Arezzo : sunt quasi prosaïci cantus. Oui, il y a des chants tout voisins de la prose, dont la mélodie est incorporée au texte d'une façon tellement intime, qu'elle en épouse la manière d'être, et qu'elle n'a guère d'autre rythme que celui de la prose elle-même : more prosarum. (Micrologue, XV).

« Mais à côté de ces chants, il y en a d'autres, et en plus grand nombre, qui ont un tout autre caractère. Metricos antem cantus dico, se hâte d'ajouter Gui d'Arezzo. Il y a des chants métriques dont le texte est écrit soit en prose, soit en vers, mais dont la mélodie obéit à d'autres lois que celles des chants prosaïques, mentionnés plus haut.

« Ces chants métriques ne se lisent plus, ne se déclament plus : ils se scandent comme on *scande* les vers, comme on *chante* les vers, c'est-à-dire avec une précision qui n'a rien d'oratoire : quia sœpé ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, *sicut fit cum ipsa metra canimus.* (Microl. XV).

« Ici, nous ne sommes donc plus en présence d'une mélodie qui se comporte à la manière de la prose, qui a l'allure de la prose : more prosarum. Nous sommes en face d'une mélodie soumise aux lois de la métrique, metricos cantus, à la façon de la poésie. Mais quel est le genre de poésie qui a fourni le type? Est-ce la poésie épique? Non. La marche solennelle et monotone du vers héroïque semble plutôt avoir frayé la voie à notre mesure moderne, forcément compassée, grâce au retour périodique, et par conséquent prévu, du temps premier. Le genre qui a fourni au compositeur grégorien son cadre rythmique, c'est la poésie lyrique. Sicut enim lyrici poetæ nunc hos, nunc illos adjunxere pedes, ita qui cantum faciunt (Gui d'Arezzo s'adresse aux compositeurs) rationabiliter discretas componunt neumas. Or le poète lyrique mélange les pieds les plus variés dans le cadre harmonieusement combiné de ses strophes multiples : ainsi fera le compositeur grégorien, dont les mètres auront tour à tour l'allure du dactyle, du spondée, de l'iambe, etc. Ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurret.

« L'agencement de ces différents pieds donnera lieu à des strophes grégoriennes, qui se composeront non pas de vers, mais de distinctions. Ces distinctions seront des tétramètres, des pentamètres, des hexamètres, etc. Distinctionem nunc tetrametram, nunc pentametram aliàs quasi hexametram cernes. Le nombre de ces combinaisons sera d'ailleurs assez restreint, étant donné le caractère simpliste de la prosodie grégorienne. Nous verrons par les exemples donnés ci-après, que ces distinctions peuvent se ramener à quatre principales : le tétramètre (4) avec l'hexamètre (4+2), et le pentamètre (5) avec l'heptamètre (5+2).

« Cette théorie minutieusement exposée par Gui d'Arezzo dans le chapitre xv du Micrologue, paraît bien exclure celle du rythme oratoire, et donner raison aux partisans du rythme métrique. Il semble en effet bien démontré que l'art grégorien a vraiment emprunté ses moules à l'art antique, en les adaptant à un idéal nouveau. A la quantité *Chronométrique* de l'art gréco-romain, l'art grégorien a substitué la quantité *Arithmométrique*, avec l'accent pour point de repère.

« ... En résumé, si j'ai réussi à me faire comprendre, le lecteur aura déjà tiré lui-même cette double conclusion : 1° qu'il y a dans les mélopées grégoriennes deux sortes de chants, les uns syllabiques (qui peuvent être en même temps métriques), les autres proprement métriques; et 2° que les uns comme les autres se versent dans le même moule, dans le moule des cursus grégoriens. »

Dans notre prochain numéro, nous examinerons les idées de Mgr de Saint-Dié,

Le Propriétaire-Gérant : H. WELTER.

Paris. — L. MARETHEUX, imprimeur, 1, rue Cassette.

EN 20 JOURS

GUÉRISON RADICALE DE L'ANÉMIE

Par l'ÉLIXIR de St-VINCENT-de-PAUL

LE SEUL AUTORISÉ SPÉCIALEMENT

Pour renseignements, s'adresser chez les SŒURS DE LA CHARITÉ, *105, r. St-Dominique, Paris*

GUINET, Pharmacien Chimiste, 1, passage Saulnier, Paris

DANS TOUTES LES PHARMACIES. — Brochure Franco sur demande affranchie

---

MÉDECINE

végétale, Rafraîchissante

purgative,

dépurative,

Antibilieuse antiglaireuse

SIROP VINCENT

DÉPURATIF ANTIGLAIREUX

LE RÉGÉNÉRATEUR DU SANG

Ce sirop guérit la masse du Sang, lui donne une libre circulation, corrige les humeurs, expulse les vices du sang, la corruption, les acides, la bile, les glaires, les matières âcres, vicieuses, muqueuses, corrosives, sources de toutes les maladies.

Il guérit les maladies de la peau, dartres, eczémas, boutons, démangeaisons, maladies de la poitrine, de l'estomac, de la vessie et les rhumathismes.

Mode d'emploi : Une cuillerée à bouche le matin à jeun ; on peut boire et manger de suite après ; n'oblige à aucun régime, on peut continuer à travailler. Pour les enfants, une cuillerée à café.

Agitez la bouteille avant de vous en servir.

LE FLACON : 3 fr. — Franco à partir de 2 flacons.

Adresser les commandes à **M. VINCENT, pharmacien à Grenoble (Isère).**

LÉO LIEPMANNSSOHN, ANTIQUAIRE

Berlin S. W., Bernburger-Strasse, 14

Vente et achat d'ouvrages anciens et rares sur la musique de tous les pays. Le dernier catalogue (n° 149), indiquant des pièces du plus grand intérêt, est envoyé franco à ceux qui en font la demande.

H. WELTER, Éditeur, 4, Rue Bernard-Palissy, Paris

MÉLANGES DE MUSICOLOGIE

publiés par Pierre AUBRY, Archiviste-Paléographe, 4 vol. in-4°, format de la Paléographie musicale

LA MUSICOLOGIE MÉDIÉVALE, par **Pierre Aubry**, Archiviste-Paléographe. Histoire et Méthode. In-4°, 1900. . . . . **20 fr.**
Dom Jumilhac, l'abbé Lebœuf, Don Martin Gerbert, Fétis et de Coussemaker, les éditions des livres de chant liturgique, l'œuvre bénédictine, les méthodes philologique et historique en musicologie, l'Hypothèse scientifique.

LAIS et DESCORTZ du moyen âge. Texte poétique et musical, publiés par **A. Jeanroy, L. Brandin et P. Aubry.** In-4°, format de la *Paléographie musicale*. 1901. **30** »

Adam de St-Victor. ŒUVRES POÉTIQUES ET MUSICALES. Edition paléographique et fac-similés, publiée par **E. Misset et Pierre Aubry.** Un volume in 4° (format de la *Paléographie musicale*). 1901. . . . . **30** »

LES PLUS ANCIENS MONUMENTS DE LA MUSIQUE FRANÇAISE, par **P. Aubry.** Recueil de 24 fac-similés en phototypie, avec transcriptions, notes, commentaires et introduction. Un volume in-4°, format de la *Paléographie musicale*. 1901. **30** »

Publications de M. Jules COMBARIEU

Chez **Alphonse PICARD et fils**, *Rue Bonaparte, 82, Paris*

ÉTUDES DE PHILOLOGIE MUSICALE

1° **Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la théorie antique**, suivie d'un **Essai sur l'archéologie musicale au XIXe siècle et le problème de l'origine des neumes.** Un volume avec nombreuses pièces musicales, grand in-8° (couronné par l'Institut, académie des Beaux-Arts) . . . . . **12** »

2° **Fragments de l'Énéide en musique d'après un manuscrit inédit** (fac-similés phototypiques précédés d'une introduction et traduits en notation moderne). . . . . **8** »

Chez **ALCAN**, *108, Boulevard Saint-Germain, Paris*

Les rapports de la musique et de la poésie considérés au point de vue de l'expression. (Thèse pour le doctorat ès lettres, couronnée par l'Institut, académie des Beaux-Arts) **7,50**

REVUE DE SYNTHÈSE HISTORIQUE

Directeur : HENRI BEER

Éditeur : LÉOPOLD CERF, 12, rue Saint-Anne, Paris

La **Revue de Synthèse historique** publie : 1° des Articles de fond (théorie de l'histoire et psychologie historique) ; 2° des Revues générales (inventaire du travail historique fait et à faire) ; 3° des Notes, questions, discussions ; 4° une Bibliographie.

Paraît tous les deux mois

Abonnements : **15** fr. pour la France ; **17** fr. pour l'Étranger. — Le numéro : **3** fr.

Paris. — L. MARETHEUX, imprimeur, 1, rue Cassette. — 516.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06608 099 3

U. HOLZER BINDERY BOSTON, MASS.